

**театр  
прославленных  
мастеров**



<i>От автора</i> .....	5	<a href="#">Читать</a>
<b>ВВЕДЕНИЕ</b>		
<b>Петербургская драматическая сцена до открытия Александринского театра</b> .....	10	<a href="#">Читать</a>
<b>ГЛАВА ПЕРВАЯ</b>		
<b>Александринский театр 1830 – 1850-х годов</b>		
Открытие Александринского театра. Его административное положение и подчинение. Цензура .....	23	<a href="#">Читать</a>
Репертуар. Мелодрама. Романтическая драма. Водевиль и его актеры: Н. О. Дюр, В. Н. Асенкова, Н. В. Самойлова. Судьба драматургии Пушкина. «Горе от ума». Первое представление «Ревизора». «Холостяк», «Провинциалка», «Свадьба Кречинского». Ранний Островский .....	30	<a href="#">Читать</a>
В. А. Каратыгин и его сценическая школа. Последователи Каратыгина. В. Г. Белинский об актерском искусстве Александринского театра. П. А. Каратыгин. М. С. Щепкин в Петербурге .....	58	<a href="#">Читать</a>
А. Е. Мартынов и его сценическая школа. Ю. Н. Линская. Утверждение реализма .....	72	<a href="#">Читать</a>
<b>ГЛАВА ВТОРАЯ</b>		
<b>Александринский театр 1860-х годов</b>		
Театральная администрация. Положение театра. Труппа. П. В. Васильев. В. В. Самойлов. Зрители .....	83	<a href="#">Читать</a>
Современный репертуар. А. А. Потехин, В. А. Дьяченко. Либерально-обличительная драматургия. «Горькая судьбина» .....	91	<a href="#">Читать</a>
А. Н. Островский в Александринском театре. Первая постановка «Грозы». Актеры театра Островского. «Свои люди — сочтемся». «Доходное место» и полемика о «нигилистах». «Пучина». «Воспитанница», «На всякого мудреца довольно простоты». Значение пьес Островского для Александринского театра .....	96	<a href="#">Читать</a>
Исторические пьесы Д. В. Аверкиева, Н. А. Чаева и др. «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. Политический смысл спектакля. Poleмика вокруг него. Исторические пьесы Островского. Режиссура исторических спектаклей. Первая постановка «Бориса Годунова» .....	115	<a href="#">Читать</a>
Возникновение, расцвет и падение оперетты. Оперетта как продолжение водевильной традиции в репертуаре театра. Оперетты Оффенбаха, Зуппе, Эрве. Актеры оперетты — В. А. Лядова, И. И. Монахов. А. Н. Островский и М. Е. Салтыков-Щедрин об оперетте .....	126	<a href="#">Читать</a>
Шекспир на Александринской сцене .....	132	<a href="#">Читать</a>
Творческое содружество с Малым театром .....	135	<a href="#">Читать</a>

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### Александринский театр 1870-х – начала 1890-х годов

- Организационное положение театра. Труппа. Привлечение новых актерских сил ..... 139 [Читать](#)
- М. Г. Савина. Биография. Дебют в Александринском театре. Савина и Ермолова. Савина и современный ей репертуар. Савина в «Месяце в деревне». Борьба Савиной за «Власть тьмы». Савина и Островский. Реалистическое мастерство Савиной..... 146 [Читать](#)
- П. А. Стрепетова. Актриса — выразительница идей революционного народничества. Судьба русской крестьянки в изображении Стрепетовой. В репертуаре Островского. Положение актрисы в Александринском театре. Стрепетова и Савина..... 160 [Читать](#)
- В. Н. Давыдов. Начало пути. Дебют в Александринском театре. Давыдов и традиции Мартынова. Различие творчества Давыдова и Мартынова, обусловленное общим развитием сценического реализма. Давыдов в современном репертуаре. Давыдов в ролях Расплюева, Фамусова, Городничего. В репертуаре Островского. Давыдов и Чехов ..... 169 [Читать](#)
- К. А. Варламов. Традиционное представление о Варламове как о комике. Разносторонний характер дарования актера. Ю. М. Юрьев об основных ролях Варламова. Сатирические образы — Варравин («Дело»), Юсов («Доходное место»), Фурначев («Смерть Пазухина»). Варламов в комедиях и водевилях. Варламов об искусстве актера и о себе ..... 191 [Читать](#)
- Современный репертуар. Новые темы и образы. И. В. Шпажинский. Выступления Савиной и Давыдова в его пьесах. В. А. Крылов ..... 198 [Читать](#)
- Судьба драматургии Островского. Отношение правительственных кругов к его пьесам. «Лес». Сценическая история пьесы. М. И. Писарев — Несчастливцев. «Бесприданница». Савина — Лариса. Н. Ф. Сазонов. Реакционная пресса о «конце» Островского ..... 207 [Читать](#)

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### Александринский театр в 1895 – 1917 годах

- Театрально-общественная жизнь Петербурга. Александринский театр, его управление. Цензура. Александринский театр и МХТ. Роль режиссера и художника. Труппа. Е. П. Карпов. П. П. Гнедич. М. В. Дальский и эволюция искусства трагического актера. П. В. Самойлов. Смена актерских поколений..... 214 [Читать](#)
- Героико-романтический репертуар. Слабость романтической линии в Александринском театре. Александринский театр и Малый театр. Ю. М. Юрьев ..... 227 [Читать](#)
- Александринский театр и Чехов. Чехов и Свободин. Первая постановка «Чайки». Режиссура П. П. Гнедича. «Дядя Ваня». Возобновление «Чайки». В. Ф. Комиссаржевская в Александринском театре. Комиссаржевская в ролях Нины Заречной и Ларисы. Художественное новаторство Комиссаржевской. Конфликт с казенной сценой. Уход из театра..... 232 [Читать](#)
- В эпоху первой русской революции. 9 января 1905 года в театре. Александринский театр на подступах к Горькому. Н. Н. Ходотов. Репертуар, отразивший настроения времени. Пьесы «Стены» С. А. Найденова, «Король» С. С. Юшкевича, «Нараспашку» В. А. Тихонова. Общественный подъем и зрители Александринского

театра.....	247	<a href="#">Читать</a>
Современная драматургия. Пьесы И. В. Шпажинского и А. И. Сумбатова-Южина. В. А. Мичурина-Самойлова в драмах «Невод», «Вожди», «Ночной туман». Пьесы В. А. Рышкова, С. А. Найденова. Л. Н. Андреев и Александринский театр.....	258	<a href="#">Читать</a>
Режиссерское искусство. В. Э. Мейерхольд и актеры Александринского театра. А. А. Санин в Александринском театре. Продолжение линии П. П. Гнедича — ориентация на МХТ. Приход В. Э. Мейерхольда в Александринский театр. Проблемы символистского театра. Мейерхольд и «старая гвардия» Александринской сцены. Постановки Мейерхольда — «У царских врат», «Дон Жуан», «Заложники жизни», «Гроза», «Маскарад». Приход в театр Е. П. Карпова.....	265	<a href="#">Читать</a>
Накануне Октября. Репертуар накануне и в годы первой мировой войны — пьесы Н. А. Григорьева-Истомина, Т. Л. Щепкиной- Куперник, П. М. Неvejeина. Февральская революция. Репертуарные поиски. Великая Октябрьская революция и художественная перестройка театра.....	283	<a href="#">Читать</a>
<b>Указатель имен.....</b>	<b>289</b>	<a href="#">Читать</a>
<b>Указатель названий.....</b>	<b>299</b>	<a href="#">Читать</a>

## **От автора**

В книге рассказывается о дореволюционном периоде истории одного из крупнейших театров страны — Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринского). На сцене этого театра шли пьесы Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Тургенева, Островского и Сухово-Кобылина, Л. Толстого и Чехова, Шекспира и Шиллера, Мольера и Бомарше. Важные события творческой жизни русских классиков и советских драматургов связаны со знаменитым зданием Росси. Здесь творили выдающиеся актеры Каратыгин, Мартынов, Самойлов, Васильев, Давыдов, Савина, Варламов, Стрепетова, Комиссаржевская. В советские годы история театра связана с именами Юрьева, Корчагиной-Александровской, Мичуриной-Самойловой, Певцова, Вивьена, Борисова, Симонова, Скоробогатова, Толубеева, Честнокова, Меркурьева, Черкасова и других мастеров сцены.

При работе над монографией перед автором стояло много сложных проблем. Прежде всего, как обрисовать творчество корифеев театра, с какой мерой подробности говорить о крупнейших спектаклях, на что обратить главное внимание — на стилевые особенности, репертуар, искусство отдельных актеров, режиссерское мастерство? Нельзя было забыть и об организационной стороне дела, художественном оформлении и т. д. Автор отдавал себе отчет в том, что полно осветить все эти вопросы не удастся. Пришлось ограничить материал, сосредоточиться на характерных, принципиальных явлениях.

Главным источником для изучения истории Александринского театра является театральная критика, отражающая текущую работу театра.

С первых шагов деятельности Александринского театра в русской театральной критике проявляется интерес к постижению социальной природы актерского творчества. В статьях С. Т. Аксакова, Н. И. Надеждина и особенно В. Г. Белинского был дан сравнительный анализ общественного смысла актерского искусства П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина. Основоположник эстетики революционной демократии Белинский главной задачей театральной критики считал оценку общественной роли сценического искусства, отражение в театре коренных проблем жизни. В статьях 1830–1840-х годов об Александринском театре Белинский критиковал псевдопатриотические трагедии, бессодержательные водевили, выступал с защитой гоголевского направления в искусстве.

Высказывания Белинского о А. Е. Мартынове, В. А. и П. А. Каратыгиных, П. И. Григорьеве, В. Н. Асенковой и других актерах дают ценный материал для понимания их творчества.

В русле передовой демократической критики протекала театральнo-критическая деятельность Ф. А. Кони в журнале «Репертуар и Пантеон» и молодого Н. А. Некрасова, выступившего против реакционно-охранительного направления в театре, поддерживавшего актеров-реалистов А. Е. Мартынова, Ю. Н. Линскую.

Традиции Белинского были подхвачены журналом «Современник», идеи революционно-демократической критики Белинского, Чернышевского, Добролюбова развивал в своих статьях И. И. Панаев.

Самым значительным театральным критиком 1850-х – начала 1860-х годов, много писавшим об Александринском театре, был А. А. Григорьев, печатавший систематические обзоры петербургской труппы. Характерное для философско-эстетических взглядов Григорьева утверждение национальной «типичности», как одного из главных критериев эстетического, отказ от рассмотрения классовых проблем переносились им в оценки драматических произведений и актерского творчества. Однако эстетика Григорьева претерпела существенную эволюцию — от полемики со статьей Добролюбова «Темное царство» до тезиса, к которому он пришел в конце жизни: «Где поэзия, там протест». Ценя «тревожную» и «протестующую» ноту в актерском творчестве, Григорьев считал образцом искусство А. Е. Мартынова и П. В. Васильева и резко критиковал В. В. Самойлова.

В 1860-е годы с критическими статьями об Александринском театре выступали Н. С. Лесков, Н. Щедрин, А. С. Гиероглифов (в памятной записке III Отделения он причислен «к обществу Чернышевского и компании»), П. М. Шпилевский, П. Д. Боборыкин и др. В 1860 – 1880-е годы широкое распространение получили театральные пародии и эпиграммы, мгновенно откликавшиеся на актуальные явления Александринского театра. Среди авторов театральных эпиграмм были поэты-искровцы Д. Д. Минаев, В. И. Богданов, актер Александринского театра Г. Н. Жулев. Они выступали против низкопробного репертуара, засилья пьес В. А. Крылова. Театральнo-критические фельетоны об Александринском театре писали К. М. Станюкович и Н. А. Лейкин.

В 1870-е годы окончательно сложился тип газетной театральной рецензии на новый спектакль, состоящей, как правило, из пересказа содержания пьесы и ее анализа, а также краткой оценки игры исполнителей. Рецензии о петербургском театре писали Д. В. Аверкиев, Н. А. Потехин, В. А. Крылов, А. С. Суворин и др. В журналах систематически публиковались театральные обзоры (за месяц, той месяца, сезон). Однако в них редко поднимались тогда важные вопросы общественной жизни (как это было в критических статьях революционных демократов). Авторы обычно ограничивались конкретным анализом драматических произведений, критикой текущего репертуара.

Оживление театральной жизни после отмены монополии казенных театров (1882) способствовало развитию театральной критики. В Петербурге появилось много новых театральных изданий («Зритель», «Театр», «Театральный мирок», «Театр и искусство» и др.). Значительно большее место Александринскому театру стали уделять общие периодические издания. Театральной критикой в

этот период занимаются писатели А. Н. Плещеев, П. И. Вейнберг, юристы А. И. Урусов, А. Ф. Кони. Среди профессиональных театральных критиков конца XIX века в Петербурге должен быть назван В. О. Михневич (псевд. «Коломенский Кандид»), много писавший об Александринском театре в либеральной газете «Новости и Биржевая газета».

В начале XX века в театральных рецензиях, наряду с анализом пьесы и оценкой отдельных участников спектакля, большое место уделяется режиссерской трактовке драматических произведений, слаженности исполнения, декорационному оформлению и т. д. Наряду с пропагандистами Московского Художественного театра и его реформ в печати выступали сторонники старого «актерского» театра. Именно они и писали больше всего об Александринском театре. Значительным критиком этого направления был А. Р. Кугель (псевд. «Номо повус»), редактор журнала «Театр и искусство», автор блестящих литературных портретов М. Г. Савиной, В. П. Далматова, К. А. Варламова, В. Ф. Комиссаржевской, М. В. Дальского и др.

Пропагандистом актерского творчества выступал рецензент «Нового Бремени» Ю. Д. Беляев. Консервативная общественная позиция ограничивала творческие возможности критика, тонко понимавшего новаторские тенденции в искусстве актера. Беляев первый сблизил искусство Чехова и Комиссаржевской.

В эпоху первой русской революции формируется большевистская театральная критика, которая также освещала деятельность Александринского театра.

Другим важным источником являются мемуары. Мемуарная литература об Александринском театре весьма многочисленна. Она насчитывает около 200 наименований. Это — книги, статьи, заметки, посвященные отдельным периодам Александринского театра, его спектаклям, актерам, режиссерам. Среди авторов воспоминаний, касающихся Александринского театра, — актеры П. А. Каратыгин, Г. М. Максимов, Ф. А. Бурдин, Л. Л. Леонидов, А. А. Нильский, Е. И. Левкеева, Н. С. Васильева, В. А. Мичурина-Самойлова, Ю. М. Юрьев, Н. Н. Ходотов, Е. И. Тиме, Н. Л. Тираспольская, Я. О. Малютин, режиссеры и администраторы Н. И. Куликов, Е. П. Карпов, П. П. Гнедич, В. А. Теляковский, В. П. Погожев и многие другие.

Некоторые мемуары дают широкую картину жизни Александринского театра определенной эпохи. Это относится в первую очередь к таким классическим образцам мемуарного жанра, как «Записки» П. А. Каратыгина, «Записки» Ю. М. Юрьева. Мемуары М. Г. Савиной, В. Н. Давыдова, П. А. Стрепетовой рассказывают о раннем периоде жизни и деятельности этих актеров. Они не затрагивают Александринский театр, но дают ясное представление об истоках реалистического искусства их авторов. Отдельные мемуары специально посвящены этапным спектаклям театра. Так, например, Л. Л. Леонидов («Русская старина», 1888, № 4) рассказывает о первом представлении «Ревизора» (1836), Ф. А. Бурдин («Исторический вестник», 1891, № 5) — о премьере «Свадьбы Кречинского» (1855) и др.

В настоящей работе использованы материалы, хранящиеся в

государственных архивах, а также в рукописных отделах библиотек, музеев, институтов. В Центральном государственном историческом архиве СССР (Ленинград) хранится фонд дирекции императорских театров (ф. 497), содержащий материалы о репертуаре Александринского театра, о цензуре, личные дела актеров, режиссеров, декораторов, документы, относящиеся к сценическому оформлению и др. В работе использованы неопубликованные письма М. И. Писарева, В. Н. Давыдова, М. Г. Савиной, П. А. Стрепетовой, В. П. Далматова и других мастеров театра.

Изучение деятельности отдельных актеров Александринского театра началось еще в 1850 – 1860-е годы. Уже тогда в периодической печати появились первые обобщающие статьи о творчестве В. А. Каратыгина, А. Е. Мартынова, Ю. Н. Линской и др. Биографические очерки, которые создавались большей частью после смерти актера, содержали краткое жизнеописание деятеля сцены и анализ его творческого пути. Статьи эти были основаны, как правило, на личных впечатлениях автора и мемуарных свидетельствах. Вышедшие в 1877 – 1884 годы три части «Хроники петербургских театров» А. И. Вольфа, насыщенные большим фактическим и статистическим материалом по истории Александринского театра до 1881 года, использовались всеми, кто писал о театре, его репертуаре и актерах. Стремясь преодолеть хроникальный жанр, Вольф кроме своих дневников и записей обращался к различным воспоминаниям, статьям, подчас — рецензиям. В конце XIX века с развитием исторических журналов, печатавших мемуары, дневники, переписку и другие документы частного происхождения, в «Русском архиве», «Русской старине» публикуются подлинные документы об актерах Александринского театра.

В эти же годы в ряде исторических и театральных журналов печатаются статьи, публикации, сообщения об отдельных актерах Александринского театра. (Напр.: Н. Селиванов. Ю. Н. Линская. Ежегодник императорских театров, сезон 1895 – 1896 гг., приложения, кн. I; В. Шенрок. П. А. Каратыгин и его ученики на сцене. Мартынов и Максимов. «Русская старина», 1903, № 6 и др.). Работы эти в основном биографического характера, без попытки определить творческое своеобразие деятеля сцены.

В конце XIX – начале XX века появляются первые книги об актерах: Н. Долгов. А. Е. Мартынов (1910); Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской под ред. Евт. Карпова (1911); С. Бертенсон. Дед русской сцены (о Сосницком, 1916); Э. Старк. Царь русского смеха (о Варлаамове, 1916) и др. Великая Октябрьская революция открыла новый этап в театроведении. В 1918 году в Наркомпросе организуется Театральный отдел (ТЕО) со специальной историко-театральной секцией. Секция имела целью «объединение научных сил для совместного составления истории театра в России». В 1920-е годы, в пору резких нападков на старые, академические театры со стороны пролеткультовской и рапповской критики, ничего крупного в области изучения б. Александринского театра создано не было. В 1932 году отмечалось столетие со дня открытия театра. Этот юбилей был своеобразным ответом на нападки так называемой левой критики и еще раз напомнил о громадном культурном



значении одного из старейших очагов русского искусства. К юбилею были изданы две большие работы — книга К. Н. Державина «Эпохи Александринской сцены» с предисловием А. В. Луначарского и сборник «Сто лет. Александринский театр — театр Госдрамы». Обе книги рассматривали вековой путь театра. К этим работам мы еще будем возвращаться. Сейчас лишь отметим, что обе книги содержат большой фактический материал, но, написанные более тридцати лет назад, естественно, во многом устарели, и прежде всего в общеметодологическом плане.

Советское театроведение создало ряд монографий об актерах Александринского театра: А. Брянский. В. Н. Асенкова (1947); Евг. Кузнецов. И. Ф. Горбунов (1947); А. Брянский. В. Н. Давыдов (1939); И. И. Шнейдерман. М. Г. Савина (1956); Р. М. Беняш. П. А. Стрепетова (1947); Д. Л. Тальников. В. Ф. Комиссаржевская (1939) и др. Кроме того, за послевоенные годы появились новые публикации, в том числе по узловым моментам истории Александринского театра.

Среди театроведов, работавших над историей Александринского театра и внесших значительный вклад в его изучение, должны быть названы в первую очередь А. М. Брянский (1888 – 1942), К. Н. Державин (1903 – 1956) и С. С. Данилов (1901 – 1959).

Таким образом, накопился большой опыт в изучении творчества-ряда актеров и некоторых периодов истории Александринского театра. Есть все основания попытаться обобщить этот материал.

В данной работе путь театра рассматривается как часть истории культуры. Автор стремился показать связи театра с общественной, литературной, художественной жизнью страны, проанализировать самые значительные спектакли, охарактеризовать ведущие творческие фигуры. Портреты актеров отнесены к тем периодам, когда их творчество имело наиболее важный общественный и эстетический смысл.

Рукопись обсуждалась на заседаниях сектора театра Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии и сектора театра народов СССР Института истории искусств. Всем товарищам, принимавшим участие в обсуждениях, советы которых помогли мне при подготовке книги к печати, выражаю признательность. С теплотой и благодарностью вспоминаю моего учителя С. С. Данилова и К. Н. Державина, напутствовавших меня при выборе этой темы.

## ВВЕДЕНИЕ

### Петербургская драматическая сцена до открытия Александринского театра

Первый вопрос, который неизбежно встает перед автором книги об Александринском театре, это вопрос о времени его создания. Театр торжественно открылся в 1832 году. Через сто лет был отмечен юбилей. В последующие годы очередные сезоны обозначались как сто первый, сто второй и т. д.<sup>1</sup> Сомнений в истинности даты не было.

В конце 1940-х – начале 1950-х годов стали появляться работы, в которых на разных основаниях и с разной степенью убедительности доказывалось, что летосчисление отдельных очагов русской науки и культуры велось неверно. Предлагалось продлить историю ряда учреждений, отнести их зарождение к более раннему периоду. Коснулось это и Театра имени А. С. Пушкина. В статье «Не укорачивать биографию театров» («Театр», 1952, № 6, стр. 114 – 121) ленинградский театровед М. П. Троянский доказывал, что история Театра имени А. С. Пушкина начинается не с 1832, а с 1756 года, то есть со времени основания в Петербурге профессиональной драматической труппы. Театр имени А. С. Пушкина стал объявлять свои двести первый, двести второй и т. д. сезоны<sup>2</sup>. Так была сделана попытка узаконить новую дату рождения театра.

Сторонники теории «удлиненной биографии» Театра имени А. С. Пушкина аргументируют свою точку зрения тем, что труппа, игравшая в Петербурге до 1832 года, перешла во вновь построенное здание. Продолжая историю «назад», М. П. Троянский основателем Театра имени А. С. Пушкина назвал Ф. Г. Волкова.

Такое расширение истории Театра имени А. С. Пушкина представляется крайне спорным. С середины XVIII столетия петербургский драматический театр претерпел сильную эволюцию организационных и художественных принципов. Кроме того, петербургская труппа не была официально разделена на оперно-балетную и драматическую. Одни и те же актеры — Е. С. Сандунова, П. В. Злов и другие с равным основанием могут считаться оперными или драматическими артистами. В 1832 году было не просто построено здание Александринского театра, а создан новый театральный центр со своими задачами. Поэтому вернее говорить о преемственности, непрерывной театральной традиции, а не об одном и том же художественном организме.

Период 1756 – 1832 годов следует, на наш взгляд, рассматривать не как

---

<sup>1</sup> См. напр.: Л. С. Вивьен. Сто двенадцатый сезон Ленинградского театра драмы. «Огонек», 1944, № 44, стр. 12; Театру имени Пушкина 115 лет. «Вечерний Ленинград», 1947, 12 сентября.

<sup>2</sup> См. напр.: К. Скоробогатов. Вступление в третий век. «Нева», 1957, № 2, стр. 172 – 179.

часть собственной истории Александринского театра, а как его предысторию. К краткому изложению этой предыстории мы и обратимся.

Созданный указом от 30 августа 1756 года русский «для представление трагедий и комедий» театр начал новый этап сценической культуры в стране. Он получил название «Российский театр».

Значение этого события в жизни Петербурга и всей страны огромно. Главным, что отличало театр от предшествующих начинаний, была его общедоступность. Это не были закрытые спектакли ори дворе или каком-нибудь учебном заведении. Новый театр могли посещать все слои населения — чиновники, ремесленники, торговцы, бедный служилый люд.

Основное ядро труппы составляли профессиональные актеры — Ф. Г. Волков, И. А. Дмитриевский, Я. Д. Шумский и другие бывшие ярославские «охочие комедианты».

Место первого трагика в труппе занимал Ф. Г. Волков — выдающийся театральный деятель, создатель постоянного театра в Ярославле. Он играл роли героев, восстающих против тирании, выступал в комедиях. Современники высоко ценили «природность» актерского дарования Волкова.

Руководил театром драматург А. П. Сумароков. В феврале 1759 года состоялись первые открытые спектакли «Российского театра». Но положение его было крайне тяжелым, главным образом из-за слабой материальной поддержки со стороны правительства. Сумма его содержания — пять тысяч рублей в год — в десять-пятнадцать раз меньше тех средств, которые отпускались придворным французской и итальянской труппам. Не хватало денег на декорации, изготовление костюмов, покупку свечей. Письма А. П. Сумарокова к И. И. Шувалову полны горьких сетований на условия работы.

Театр влачил жалкое существование. Дело заключалось не только в том, что правительство главное внимание уделяло иностранным труппам. Деятельность «Российского театра» с его репертуаром, включавшим и тираноборческие трагедии и сатирические комедии, не могла удовлетворить елизаветинский двор, а настойчивые письма, жалобы, требования Сумарокова помочь театру только раздражали высших правительственных чиновников. В 1759 году первый публичный театр был передан в подчинение придворной конторы. В том же году труппа лишилась своего здания — Головкинского дома (сейчас на этом месте находится Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина). Не имея постоянного помещения, труппа «Российского театра» вынуждена отныне кочевать из одного здания в другое и давать спектакли в те дни, когда сцены не заняты представлениями иностранных трупп.

Напуганное крестьянской войной 1773 – 1775 годов и революцией во Франции, русское правительство встало на путь реакции, открыто выступая против просветителей. Но общее развитие национальной культуры нельзя было остановить. Этот рост predetermined и развитие театра. В конце XVIII века со сценой связана деятельность Д. И. Фонвизина, Я. Б. Княжнина, В. В. Капниста и других крупных писателей. Вдохновителем и наставником нескольких

поколений русских актеров становится выдающийся артист и режиссер И. А. Дмитревский. Когда в 1780 году на Царицыном лугу (ныне Марсово поле) открылся частный театр Карла Книппера, Дмитревский со своими соратниками начал в нем работать. Здесь состоялись первые представления «Бригадира» (1780)<sup>3</sup>, «Недоросля» (1782 — бенефис Дмитревского). Оба спектакля имели большой успех. На «Недоросле» зрители не только неистово аплодировали, но и метали на сцену кошельки с деньгами, что означало в ту пору высшую степень восхищения.

«Вольный Российский театр», как называли частный театр Книппера, просуществовал менее трех лет (1780 – 1783). Проводник просветительских идей, он не мог не вызвать неудовольствия правительства. По распоряжению Екатерины театр закрыли. Многие его актеры были зачислены в придворную труппу, а сам театр получил наименование Малого, в отличие от вновь выстроенного на месте нынешней Консерватории каменного Большого театра.

В этих двух зданиях спектакли продолжались сравнительно недолго. В 1797 году Малый театр на Царицыном лугу снесли, потому что он мешал воинским парадам Павла I, а в 1811 году сгорел Большой театр. Вместо театра на Царицыном лугу архитектор Бренна выстроил новый театр, тоже Малый, на нынешней площади Островского, где сейчас находится сквер. Большой театр, вновь отстроенный после пожара на прежнем месте, просуществовал до конца XIX века.

Но вернемся к первому периоду деятельности «Российского театра».

Ведущим драматургом, главой трагической школы был А. П. Сумароков (1717 – 1777) — поэт и практик едены, сыгравший выдающуюся роль в становлении отечественного театра. Ко времени организации «Российского театра» Сумароков был известен как автор трагедий «Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Аристана», комедий «Чудовищи», «Пустая ссора» и др. Одна из наиболее характерных и репертуарных пьес писателя — «Синав и Трувор» часто ставилась в «Российском театре». Обращаясь к далекой истории Руси, Сумароков следовал общепринятым канонам классицизма с его главным конфликтом — борьбой между чувством и общественным долгом, страстью и разумом. Основоположник и теоретик русского театрального классицизма, он видел воспитательное, нравственное назначение театра в прославлении добродетели и наказании порока. Утверждая гражданские доблести, вводя антииранические мотивы, Сумароков снискал своими трагедиями большую популярность. Он хотел видеть в театре училище для царей, что вызвало особенное недовольство двора. Соблюдение трех единств — времени, места, действия, александрийский стих, отсутствие бытовых, национальных, индивидуальных черт, преимущественный интерес к речевой стороне — такова форма трагедий Сумарокова.

Важное место в становлении петербургского театра принадлежит

---

<sup>3</sup> Год в скобках после наименования пьесы здесь и далее по всей книге, кроме особо оговоренных случаев, означает дату первого представления спектакля в «Российском театре», на Александринской сцене.

Д. И. Фонвизину — одному из основоположников сатирического направления в русской литературе и сценическом искусстве. «Сатиры смелый властелин», — как назвал великого комедиографа Пушкин, Фонвизин выработал невиданный ранее метод сатирического письма и художественного обобщения, творчески воспринятый затем Крыловым, Грибоедовым, Гоголем.

Уже постановка неизданного «Бригадира» на сцене «Вольного Российского театра» вызвала живой интерес. «Драматический словарь» 1787 года отмечал, что эта комедия, «нравящаяся публике, часто представлялась на театрах, как в Санкт-Петербурге, так и в Москве, завсегда к отменному удовольствию зрителей»<sup>4</sup>.

В «Недоросле» были заняты актеры придворного и казенного «Российского театра». В подготовке спектакля принимал участие Фонвизин, душой всего дела был Дмитревский, в бенефис которого устраивалось представление. Премьера состоялась 24 сентября 1782 года. Внимание зрителей было приковано к ролям положительных героев — Стародума и Правдина; их играли Дмитревский и Плавильщиков. Простакову играла старейшая актриса А. М. Михайлова, прославившаяся исполнением русских народных песен; Скотинина — актер и драматург И. Я. Соколов. Роль Кутейкина стала одной из лучших в творческой биографии И. Петрова, а роль Еремеевны с блеском играл Я. Д. Шумский.

Продолжателем фонвизинского сатирического направления выступил В. В. Капнист со стихотворной комедией «Ябеда», поставленной в петербургском Большом театре (1798). В основу комедии Капнист положил материалы судебного процесса, который он вел с помещицей, присвоившей часть имения его брата. Произвол и продажность суда, беззаконие и лихоимство — основная тема комедии. Председатель судебной палаты Кривосудов был, по словам П. Н. Арапова, «замечательно типичен» в исполнении А. М. Крутицкого, поставившего комедию в свой бенефис. Современники отмечали также игру А. М. Михайловой в роли жены Кривосудова Феклы. Но после четырех представлений пьесу запретили — правительство не могло допустить осмеяния чиновников-взяточников.

Начиная с 1770-х годов видное место в репертуаре петербургской драматической труппы занимает комическая опера, своеобразный театральный жанр, сочетавший драматическое представление с музыкой, пением и танцами. Избирая темой своих сюжетов жизнь крестьян, ремесленников, простого, необеспеченного люда, комическая опера быстро завоевала популярность среди широкой «низовой» публики и во многом способствовала демократизации русской сцены. Стремительное распространение комической оперы связано с теми сдвигами, которые произошли в русской общественной жизни последней четверти XVIII века. Крестьянская война усилила интерес передовых художников к изображению простого народа. Крестьянская тема получила развитие в литературе, сатирической журналистике, живописи, театре. Но то обстоятельство, что героями произведений выступали крестьяне, еще не

---

<sup>4</sup> «Драматический словарь», 1787 (переизд.). СПб., 1880, стр. 28.

означало, что автор стоял на защите народных интересов. Все зависело от того, как показывал он этих крестьян. В русской комической опере сразу же обозначились две тенденции: сочувственный, показ положения крестьян и слащавая идеализация взаимоотношений крестьян и помещиков. Названия шедших в те годы наиболее значительных комических опер прогрессивного толка — хрестоматийны. Они упоминаются во всех книгах и учебниках по русской литературе и театру XVIII века. Это — «Розана и Любим» Николева, «Несчастье от кареты» Княжнина, «Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова, «Санкт-Петербургский гостиный двор» Матинского и др.

Противопоставляя нравы дворян и людей «низших классов», сочувствуя угнетенным, авторы комических опер стремились раскрыть внутренний мир и чувства героев. В борьбе с рассудочностью классицизма утверждался примат чувства и эмоционально-нравственной стороны в жизни человека. В этом смысле некоторые образы комической оперы («Розана и Любим») стоят у истоков русской сентиментальной пьесы, расцвет которой относится к началу XIX века.

Что представляло собой актерское искусство петербургского театра второй половины XVIII века? Какие творческие принципы преобладали в нем? В 1767 году русская драматическая труппа состояла из двенадцати актеров и семи актрис. Центральной фигурой был Иван Афанасьевич Дмитревский (Нарыков; 1734 – 1821), сподвижник Ф. Г. Волкова, начинавший вместе с ним в Ярославском театре. Актер, режиссер, переводчик, театральный педагог, Дмитревский во многом определял деятельность петербургского театра 1760 – 1790-х годов. В 1802 году Дмитревский с полным основанием мог писать А. А. Майкову: «Я был учителем, наставником и инспектором российской труппы тридцать восемь лет... Я три раза подкрепил упадающий российский театр новыми людьми, которых ниоткуда не выписывал, но сам здесь сыскал, научил и перед публикой с успехом представил... Не было, да и нет ни единого актера или актрисы, который бы не пользовался, более или менее, моим учением и наставлениями...»<sup>5</sup> Известны выступления Дмитревского в трагедиях Сумарокова и Княжнина, «мещанских драмах», комедиях Мольера; он был первым исполнителем роли Стародума в «Недоросле». Но главное, что интересует сейчас нас в связи с деятельностью Дмитревского, — те творческие принципы, которых он придерживался, та актерская школа, которую он представлял. При этом нужно иметь в виду, что путь Дмитревского претерпел значительную эволюцию, отразившую общий путь отечественного сценического искусства.

В 1760-е годы, когда Дмитревский начинал свою деятельность как «наставник и инспектор российской труппы», в русском театре господствовала теория классицизма с ее пониманием театра как школы просвещения и разума, нормативной эстетикой, подчинением актерского темперамента и страсти строгой логической системе, созданием идеальных сценических образов,

---

<sup>5</sup> Цит. по кн.: В. Н. Всеволодский-Гернгросс. И. А. Дмитревский. Очерк из истории русского театра. Берлин, Изд-во «Петрополис», 1923, стр. 84.

«очищенных» от бытовой и исторической конкретности. Дмитревский начинал в рамках классицизма. Он был первым русским актером, обратившим внимание на технику сценического искусства — произнесение стиха, пластику, мимику. Гениальный Федор Волков больше полагался на свой темперамент и природный дар, Дмитревский упорно овладевал мастерством.

Сумароков в стихотворении, посвященном Дмитревскому в роли Синава, писал:

Искусство с естественном в тебе совокуплении  
Производили в нас движения сердец.

Властитель Синав («Синав и Трувор» Сумарокова) и светский болтун Неумолков («Пустомеля» Лукина), африканский царь Ярб («Дидона» Княжнина) и Альцест («Мизантроп» Мольера), Дмитрий Самозванец («Дмитрий Самозванец» Сумарокова) и Стародум («Недоросль» Фонвизина) — таков диапазон Дмитревского-актера. Во многих описаниях игры Дмитревского сквозит мысль о его стремлении к новым средствам сценической выразительности. Это позволило много позже Ф. А. Кони сказать о Дмитревском: «Он в сценическом искусстве предупредил свой век».

Крупным актером петербургского театра был Яков Данилович Шумский (ум. в 1806 г.), так же как и Дмитревский приехавший в столицу из Ярославля с театром Волкова. Шумский занимал амплу «комического слуги» и был ярчайшим представителем «стихийного комизма». Сохраняя традиции скоморохов, актеров народного театра, буффонный импровизатор, Шумский своими шутками и отсебятинами вызывал хохот зрительного зала. Ловкие, сметливые слуги, обрисованные Шумским сочувственно и с юмором, были близки демократическим зрителям. Ведущей трагической актрисой по праву считалась Татьяна Михайловна Троепольская (ум. в 1774 г.), воплощавшая центральные образы в трагедиях Сумарокова — Ильмену («Синав и Трувор»), Семиру («Семира»), Зениду («Вышеслав»).

На рубеже XVIII – XIX веков в русской театральной критике, делавшей в то время первые шаги, оживленно обсуждался вопрос о манере игры, художественных средствах актера, другими словами, об исполнительском стиле. Дискуссия велась с оглядкой на новую драматургию сентименталистов, оказавшую заметное влияние на искусство актера. Драмы Н. И. Ильина и В. М. Федорова воспроизводили «обыкновенную» жизнь, стремились раскрыть внутренний мир простых людей, а потому требовали новой актерской манеры. После царей классицистской трагедии зрители с восторгом принимали героев, ступивших на театральные подмостки из реальной жизни. Успех выпал на долю сентиментальной драмы Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» (1802) с участием Крутицкого, Шушерина, Яковлева. Вслед за «Лизой» Ильина на петербургской сцене часто давалась его же драма «Великодушие, или Рекрутский набор» (1803) с Рыкаловым, Пономаревым и Самойловым, «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» Федорова (1803) (переделка «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина) с Каратыгиной, Яковлевым, Шушериным, Рыкаловым.

Трагедия — ведущий жанр начала XIX века. Патриотическое движение в

эпоху Отечественной войны 1812 года, усиление оппозиционных настроений, приведшее к организации тайных обществ, а затем и подготовка революционного выступления декабристов насыщает трагедию гражданским пафосом, сближает с современностью. На петербургской сцене идут трагедии В. А. Озерова, С. Н. Глинки, С. И. Висковатова, Ф. Ф. Иванова, В. М. Федорова и др.

Главным направлением в актерском искусстве второй половины XVIII – начала XIX века был классицизм.

К чему сводились принципы классицизма в актерском творчестве? Актер должен был певуче декламировать стихи, изящно жестикулировать. Обыденные, разговорные интонации при произнесении стихов в трагедии не допускались, простые бытовые позы и жесты — тоже. Определенные человеческие чувства и состояния — радость, горе, восторг, презрение, удивление — имели раз навсегда установленные средства выражения.

Сценическая школа классицизма с ее нормативными законами неминуемо вела к отходу от естественности, устанавливала актерские амплуа, порождала штампы. Об условностях классицизма в актерском творчестве, имея в виду провинциальный театр первых десятилетий XIX века, писал великий русский артист, основоположник сценического реализма М. С. Щепкин: «В чем состояло, по тогдашним понятиям, превосходство игры — его видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовника декламировали так страстно, что вспомнить смешно; слова — любовь, страсть, измена — выкрикивались так громко, как только доставало силы в человеке; но игра физиономии не помогала актеру: она оставалась в том же натянутом, неестественном положении, в каком являлась на сцену. Или еще: когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило поднимать правую руку вверх и таким образом удаляться со сцены»<sup>6</sup>.

Эволюция актерского искусства от классицизма к сентиментализму на рубеже XVIII – XIX веков ясно видна на творческом пути Я. Е. Шушерина (1759 – 1813). Актер ярко выраженного классицистского плана, он, по воспоминаниям современника, «удивительно ходил в трагедиях на ходулях». Но, выступая в мелодраме и сентиментальных пьесах, этот же актер проявлял склонность к естественности, простоте. Деятельность Шушерина на петербургской сцене (1786 – 1799 и 1800 – 1809) отражала существенные сдвиги в актерском творчестве.

Одна из особенностей русского сценического искусства на рубеже XVIII – XIX веков заключалась в том, что в нем не было актеров «чистого» классицизма, таких, например, как во французском театре. Стремительно развивавшийся театр в России прошел за восемьдесят лет путь от классицизма

---

<sup>6</sup> М. С. Щепкин. Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. М., «Искусство», 1952, стр. 114.



до гениального произведения критического реализма — «Ревизора». Но эта стремительность не давала возможности в полной мере развиваться и естественным путем изжить себя ни одному стилю. Более того, в творчестве многих русских актеров проявлялись элементы разных стилевых особенностей и школ. Вот почему так трудно бывает отнести того или иного актера к определенному направлению. Достаточно назвать крупнейших мастеров начала XIX века — А. С. Яковлева и Е. С. Семенову.

Знаменитые трагические актеры Алексей Степанович Яковлев (1773 – 1817) и Екатерина Семеновна Семенова (1786 – 1849) безраздельно господствовали на петербургской сцене первых десятилетий XIX века. Их огромный талант и блестящее мастерство единодушно признавали современники. Им посвящено немало рецензий, воспоминаний, исследовательских статей. И все-таки до сих пор не затихли споры вокруг их имен. Споры эти касаются прежде всего стиля актерской игры. Яковлев, начавший свой путь в трагедиях Сумарокова и Княжнина, с триумфом игравший в пьесах Озерова, в конце жизни выступал в роли Карла Моора в шиллеровских «Разбойниках» и в сентиментальных пьесах. В разных работах о творчестве Яковлева сделан различный акцент. Классицист, неоклассицист (так определяются иногда и стилевые поиски Озерова), преромантик — вот термины, встречающиеся рядом с именем Яковлева. С Семеновой дело обстоит еще сложнее. После смерти Яковлева актриса выступала десять лет. Она «захватила» революционный романтизм декабристов, оставила выдающийся документ «Мнение актрисы Катерины Семеновой об улучшении драматических представлений» (1826), в котором многие исследователи усматривают стремление актрисы к реализму.

К вопросу о том, в какую же «рубрику» надлежит зачислить обоих актеров, мы еще вернемся. Но раньше необходимо хотя бы коротко сказать о главных ролях каждого из них.

Известный театрал С. П. Жихарев писал о Яковлеве: «Наружность его была прекрасна: телосложение правильное, рост высокий, но не огромный, благородная поступь, движения естественные: ничего угловатого, ничего натянутого... Орган, какого никогда и нигде не удавалось мне слышать: сильный, звучный, приятный, доходящий до сердца и вместе необыкновенной гибкости — он делал из него, что хотел»<sup>7</sup>.

Громкую известность Яковлев получил, выступая в трагедиях В. А. Озерова «Эдип в Афинах», «Фингал» и особенно «Димитрий Донской» (1804 – 1807).

«Димитрий Донской» (преьера в Большом театре — 14 января 1807 года) был не просто театральной новинкой, историческим спектаклем в стиле ампир, но прежде всего трагедией политической, в которой отражены злободневные вопросы времени, события русско-французской войны. Спектакль имел громадный успех. Театр на премьере был набит с трех часов дня, в ложах

---

<sup>7</sup> С. П. Жихарев. Записки современника. Под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 605.

сидело по десять человек, люди, не доставшие заранее билета, платили большие деньги за место в оркестре среди музыкантов. «Яковлев открыл сцену, — вспоминал Жихарев. — С первого произнесенного им стиха: “Российские князья, бояре” и проч., мы все обратились в слух, и общее внимание напряглось до такой степени, что никто не смел пошевелиться, чтоб не пропустить слова, но при стихе:

Беды платить врагам настало ныне время! —

вдруг раздались такие рукоплескания, топот, крики “браво!” и проч., что Яковлев принужден был остановиться. Этот шум продолжался минут пять и утих ненадолго. Едва Дмитрий в ответ князю Белозерскому, склонявшему его на мир с Мамаем, произнес: Ах! лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный! — шум возобновился с большею силою. Но надобно было слышать, как Яковлев произнес этот стих! Этим одним стихом он умел выразить весь характер представляемого им героя, всю его душу и, может быть, свою собственную. А какая мимика! Сознание собственного достоинства, благородное негодование, решимость — все эти чувства, как в зеркале, отразились на прекрасном лице его. Словом, если бы Яковлев не имел и никакой репутации, то, прослушав, как произнес он один этот стих, нельзя было бы не признать в нем великого мастера своего дела»<sup>8</sup>.

Наибольший успех «Дмитрия Донского» относится к периоду январь — июнь 1807 года, то есть ко времени патриотического подъема русского дворянства в эпоху борьбы с Наполеоном.

Вскоре интерес к Озерову и споры вокруг его творчества перешли из сферы политической в сферу эстетическую. Речь шла о форме, о приемах озеровского творчества, о новизне его трагедий, сочетавших рационализм с чувствительностью, силу разума с голосом сердца.

В творческой деятельности Яковлева также наметилось стремление к разрыву со стилем классицизма. Темпераментная, динамическая игра Яковлева во многом нарушала условности актерского искусства, порожденные классицизмом. Современники отмечали, что Яковлев глубоко волновал зрителя судьбой своих героев, ценили искренность, эмоциональность некоторых его ролей.

Партнершей Яковлева долгое время была Екатерина Семенова. Широко известен отзыв Пушкина об актрисе: «Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой и, может быть, только об ней. Одаренная талантом, красотой, чувством живым и верным, она образовалась сама собою. Семенова никогда не имела подлинника. Бездушная французская актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства,

---

<sup>8</sup> С. П. Жихарев. Записки современника, стр. 324 – 325. Сто лет русский театр будет помнить эти аллюзии и пользоваться ими. В 1914 году, когда шла первая мировая война, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской в Москве открыл сезон «Дмитрием Донским».

которое поняла она откровением души. Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения, все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано». Эти строки написаны в статье «Мои замечания об русском театре» (1820).

Самобытность творчества Семеновой, сочетание в нем гражданского патриотического пафоса с порывами «истинного вдохновения» высоко ценились будущими декабристами, в кругах которых имя ее было очень популярно.

Семенова играла на петербургской сцене с 1803 по 1826 год. Патриотический подъем эпохи наполеоновских войн и декабристское движение определили содержание творчества актрисы. Дочь крепостной, она окончила Петербургскую театральную школу (1803), где ее первым наставником был И. А. Дмитриевский. С 1804 года начинаются ее триумфы на петербургской сцене. Первым этапом на пути к героической трагедии были роли в драматургии Озерова — Антигона («Эдип в Афинах», 1804), Моина («Фингал», 1805), Ксения («Димитрий Донской», 1807), Поликсена («Поликсена», 1809). В 1808 году Семенова начала заниматься с Н. И. Гнедичем, человеком близким к декабристским кругам, уловившим героическую устремленность ее творчества. Соревнование Семеновой с французской актрисой Жорж, приехавшей на гастроль в Россию, метод занятий Гнедича — все это освещено в нашей театроведческой литературе. Здесь необходимо лишь отметить, что в последующую пору своей творческой биографии Семенова шла в русле передового, гражданского, предекабристского искусства.

Семенова играла в трагедиях Шекспира (переделанных на классицистский лад), драмах Шиллера, она выступала в ролях Офелии, Дездемоны, Корделии, Амалии. Главным для Семеновой был героический характер, сильная независимая личность, человек огромных страстей, готовый на смерть, но отвергающий компромисс. Именно такой характер искала Семенова в трагедиях Вольтера, которые привлекали просветительскими, антиираническими идеями. Критика, близкая к декабристам, считала лучшими творениями Екатерины Семеновой в период ее творческого подъема — Клитемнестру («Ифигения в Авлиде» Расина, 1815), Медею («Медея» Лонжепьера, 1819), Федру («Федра» Расина, 1823).

Вопросы стиля актерского искусства занимают в последних работах, советских исследователей серьезное место. Интересные соображения относительно сложности, противоречивости стилевых особенностей творчества Яковлева и Семеновой приведены в книге Т. М. Родиной «Русское театральное искусство в начале XIX века» (М., изд-во Академии наук СССР, 1961). Не имея возможности говорить здесь по существу выдвинутых автором спорных проблем, отметим только, что в книге, на наш взгляд, преувеличена роль романтизма в творчестве названных актеров и в русском театре начала XIX века в целом. «Формирование романтизма занимает центральное место в русской художественной жизни первой четверти XIX века, — пишет Т. М. Родина. — Все, что происходит в русском искусстве в эти годы, так или

иначе связано с этим главным процессом». Но, развивая эту верную мысль, автор приходит к выводу, что «тип романтического актера впервые в русском театре проступает с достаточной определенностью в облике А. С. Яковлева», а искусство Семеновой связано с романтизмом.

В 1964 году вышла в свет книга И. Н. Медведевой «Екатерина Семенова. Жизнь и творчество трагической актрисы». Автор выдвинул несколько иную формулу: «Стиль игры Семеновой в героических ролях был классико-романтическим<sup>9</sup> или, скорее, стилем романтизированного классицизма». Конечно, кризис рационализма и строгих, выверенных форм, элементы чувствительности, эмоциональность, искренность — все, что характерно для метода Яковлева и Семеновой, подрывало классицистскую эстетику. Но если говорить о ведущей стилевой тенденции, которая определяла облик Семеновой, то это был классицизм. Правда, не чистый классицизм XVIII века, а «надтреснутый», усложненный, вобравший в себя новые течения и веяния. Поэтому для определения стиля игры Семеновой представляется более точным термин «классико-романтический».

Среди пьес, шедших на петербургской сцене начала XIX века, неизменным успехом пользовались комедии И. А. Крылова, А. А. Шаховского, М. Н. Загоскина. Пьесы Крылова «Модная лавка» (1806) и «Урок дочкам» (1807), вошедшие в русский классический репертуар, зло высмеивали галломанию и невежество.

Особое место в петербургском театре принадлежало А. А. Шаховскому. Драматург, сатирик, неприменный участник литературных битв, член репертуарного комитета, он добрых двадцать лет был в центре литературно-театральной жизни столицы. Его знаменитый чердак на Средней Подъяческой — место постоянного паломничества писателей и актеров. Молодой Пушкин часто бывал на вечерах у Шаховского. Пушкин же и обессмертил его имя. Говоря о петербургском театре, он писал в «Евгении Онегине»:

Там вывел колкий Шаховской  
Своих комедий шумный рой.

«Колкость» комедий Шаховского сразу же заметили современники. В комедиях, водевилях, шутках Шаховской остроумно высмеивал своих литературных противников. В. А. Жуковского пародировал Шаховской в чувствительных стихах рифмоплета Фиалкина в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды». Поставленная на сцене в 1815 году с участием М. И. Валберховой (графиня Лелева), И. И. Сосницкого (граф Ольгин), Я. Г. Брянского (Пронский), М. В. Величкина (Вольмар), Г. Ф. Климовского (Фиалкин), комедия вызвала бурю разнородных откликов, критических статей, пародий, эпиграмм. Этот «липецкий потоп», как окрестили полемику современники, объяснялся тем, что Шаховской затронул не просто поэта

---

<sup>9</sup> Термин Белинского применительно к Батюшкову (примечание И. Н. Медведевой).

Жуковского, а главу нового литературного направления, знамя сентименталистов. Спектакль послужил поводом к основанию общества «Арзамас», членом которого стал впоследствии Пушкин.

В стихотворной комедии Шаховского «Пустодомы» (1819) участвовали И. И. Сосницкий (Радугин), М. И. Валберхова (княгиня), Я. Г. Брянский (Радимов), Е. И. Ежова (Вельская), М. В. Величкин (Инквартус), А. Е. Асенкова (Маша). Пьеса защищала патриархальные формы хозяйствования, иронически изображала мота-князя Радугина, прожектера, ослепленного идеями рационализации помещного хозяйства.

Стремясь осмеять сентиментализм как новое направление русской литературы, Шаховской оказался в лагере А. С. Шишкова и его архаической «Беседы любителей русского слова». Но безоговорочно зачислить Шаховского в консервативный лагерь значило бы упростить вопрос. Ведь известна творческая близость Шаховского к Крылову и Грибоедову, его неустанная пропаганда Пушкина, наконец, выпады против Булгарина. Живой разговорный язык стихотворных комедий Шаховского повлиял на автора «Горя от ума». Грибоедов написал пять явлений второго действия в комедии Шаховского «Своя семья, или Замужняя невеста» (1818), до сего дня бытующей на нашей сцене. Сложность, противоречивость идейных и творческих позиций Шаховского, эклектичность его как художника и театрального деятеля раскрыты в статье А. А. Гозенпуда, предпосланной однотомнику сочинений писателя: «Ненавистник сентиментализма, он ставил пьесы сентименталистов... враг Коцебу, он заполнял репертуар его пьесами. Называя французский водевиль пустым, ничтожным, глупым, он переводил и переделывал пьесы Скриба, Байара, Теолона и других авторов»<sup>10</sup>.

М. Н. Загоскин, автор исторического романа «Юрий Милославский», приобрел известность в театре нашумевшей комедией «Господин Богатонов, или Провинциал в столице» (1817), где вывел образ богатого, глупого помещика, проматывающего в Петербурге свое состояние, в надежде хотя бы таким путем попасть в высший свет.

Роль Богатонova великолепно играл Е. П. Бобров (1778 – 1830), выступавший до этого в трагедиях и драмах на амплуа благородных отцов и тиранов. Комический дар угадал в нем Шаховской. Перейдя на комические роли, Бобров «нашел себя» и с успехом исполнял роли Журдена («Мещанин во дворянстве»), Кривосудова («Ябеда»), Скотинина («Недоросль»).

Успеху загоскинского «Богатонova» содействовали М. И. Валберхова (баронесса) и Х. Ф. Рахманова (Богатонova).

Характер Богатонova подсказан Загоскину образом Гранжирина из комедии Шаховского «Полубарские затеи, или Домашний театр», поставленной еще в 1808 году. В стихотворении-памфлете «Лубочный театр» А. С. Грибоедов писал:

---

<sup>10</sup> А. А. Гозенпуд. А. А. Шаховской. В кн.: А. А. Шаховской. Комедии. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1961, стр. 19.

Вот Богатонов. Вам особенно он мил.  
Богат чужим добром — все крадет, что находит.  
С Транжирина кафтан стащил,  
Да в нем и ходит.

С петербургской сценой второй половины 1810-х годов, с бурной театральной жизнью столицы связана деятельность А. С. Грибоедова и Н. И. Хмельницкого. Хмельницкий переводил комедии Мольера («Школа жен», «Тартюф»), сочинял забавные, остроумные комедии и водевили с музыкой и танцами. Пушкин высоко ценил литературное мастерство Хмельницкого.

Будущий автор «Горя от ума» поставил на петербургской сцене комедию «Молодые супруги» (1815) и переделку комедии Барта — «Притворная неверность» (1818).

В 1818 году Шаховской, Грибоедов и Хмельницкий совместно написали трехактную стихотворную комедию «Своя семья, или Замужняя невеста». Первое представление этой бытовой пьесы, состоявшееся в петербургском Малом театре, привлекло внимание цвета столичного театрального мира. В спектакле участвовали Е. С. Сандунова (Матрена Карповна), Е. П. Бобров (Карп Савич), Е. И. Ежова (Фекла Савишна), И. И. Сосницкий (Любим) и другие видные артисты. Спектакль шел в бенефис М. И. Валберховой; роль Наташи стала одной из лучших ее ролей.

Мария Ивановна Валберхова (1789 – 1867), ученица А. А. Шаховского, несколько лет выступала в трагедиях, соперничая с Е. Семеновой. Не обладая трагическим дарованием, она покинула сцену, но вернулась через четыре года, в 1815 году, на амплу комедийной актрисы. Как «прекрасную комическую актрису» характеризовал ее Пушкин в статье «Мои замечания об русском театре». Для бенефиса Валберховой Лермонтов предназначал первую редакцию «Маскарада» в 1835 году. В статье «Александринский театр» (1845) В. Г. Белинский говорил о Валберховой — артистке «старой классической школы, но с замечательным талантом и для драмы и для комедии»<sup>11</sup>.

Выступая в комедиях Шаховского, Загоскина, Хмельницкого, русские актеры стремились развить бытовую характерность сценических образов, добиться в интонационной разработке роли, в облике своих персонажей схожести с представителями различных слоев современного общества. Это имело существенное значение в развитии русского актерского искусства.

В 1820-е годы на столичной сцене продолжали идти старые русские трагедии, салонные комедии, водевили. Большой успех имели также «Коварство и любовь» и «Дон Карлос» Шиллера, «Свадьба Фигаро» Бомарше с Сосницким в главной роли, «Гамлет» Шекспира. Широкое бытование мелодрамы началось с постановки пьесы Дюканжа и Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1828), хотя и до этого на петербургской сцене шли мелодрамы Пиксерекура и др.

На текущую театральную жизнь заметно влияла революционно-

---

<sup>11</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 8. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 534.

романтическая эстетика декабристов-литераторов. Декабристы, придерживавшиеся передовых взглядов на театр, защищали самобытность национального искусства. Тираноборческий пафос отдельных спектаклей той поры, их героико-романтические образы были навеяны декабристскими идеями. Патриотическая драматургия, аллюзионные трагедии, «колкие» сатирические комедии и водевили отражали общественные настроения периода наполеоновских войн и декабристского движения. Актерское искусство, преодолевая условные каноны, абстрактность, рассудочность, неуклонно шло навстречу правде, естественности, простоте. Синтезировав все лучшее, передовое, что дала русская сцена этих лет, драматическая литература подошла к созданию великих образцов — «Горю от ума», «Борису Годунову».

Реалистическая теория театра создавалась усилиями Белинского, Гоголя, Щепкина. Борьба за ее утверждение развернулась на Александринской сцене.

# ГЛАВА ПЕРВАЯ

## Александринский театр 1830 – 1850-х годов

### *Открытие Александринского театра. Его административное положение и подчинение. Цензура*

31 августа 1832 года в центре Петербурга, между небольшим садом Аничкова дворца и зданием Публичной библиотеки, открылся новый театр. В честь жены Николая I Александры Федоровны он получил наименование — Александринский. «Выстроенный каменный театр близ собственного его величества дворца, — писал министр двора директору императорских театров, — Государь император Высочайше повелевает именовать Александринским равно и площадь перед оным называть Александринской площадью»<sup>12</sup>.

Вопрос о постройке в столице нового театра возник еще в 1800 году. До нас дошел проект сооружения большого каменного театрального здания на участке нынешнего Александринского театра. Проект этот, созданный архитектором Тома де Томоном, датирован 1811 годом. Дальнейшие работы возобновились после Отечественной войны 1812 года. Главная роль в осуществлении этого замысла перешла к К. Росси, причем наиболее ранние чертежи Росси относятся в 1816 – 1817 годам. Окончательный проект всего ансамбля — театра и прилежащих к нему построек — был утвержден 17 апреля 1828 года специальным указом царя. Сразу же после этого начались строительные работы, завершённые в 1832 году.

Здание Александринского театра — величественный памятник архитектуры русского классицизма. Со стороны фасада театра возвышается шестиколонная лоджия коринфского ордена, на заднем фасаде колонны заменены пилястрами, на боковых — помещены восьмиколонные портики с проходами под ними. Главный фасад украшает квадрига Аполлона — покровителя муз. Колесница Аполлона выполнена по рисункам Росси скульптором С. С. Пименовым. Здание театра было украшено большим количеством скульптур. Но, сделанные из непрочных материалов, статуи быстро начали разрушаться, и вскоре их убрали. Лишь в 1932 году, к празднованию столетия со дня открытия театра, заново сделали скульптуры в нишах.

Много работал Росси над решением внутреннего устройства театра. Глубокий зрительный зал с партером и расположенными амфитеатром местами за креслами расчленен пятью барьерами ярусов. Торжественная центральная и нарядные боковые ложи оживляют внутренний облик театра. Отделка барьеров лож представляет замечательный образец декоративной орнаментики.

---

<sup>12</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 5902, л. 1.



Николай I был доволен работой Росси, архитектору предоставили право «пожизненно пользоваться ложею в Александринском театре».

В фонде дирекции императорских театров Центрального государственного Исторического архива СССР в Ленинграде хранится много дел, датированных 1832 годом и относящихся к первым шагам деятельности Александринской сцены. Среди этих дел выделяются две группы, представляющие наибольший интерес для изучения раннего этапа истории этого театра. Это, во-первых, дела, связанные с машинерией и технической оснащённостью сцены, во-вторых, большая переписка по поводу декоративного оформления спектаклей.

Оборудование сцены Росси мечтал сделать, используя новейшие достижения театральной техники. Для руководства работами был приглашен французский машинист сцены Г. Грифф. Но, не успев закончить проекта, в 1831 году Грифф умер, и вновь встал вопрос о том, кто возглавит эти работы. Росси хотел опереться на умение и опыт русских мастеров. Он рекомендовал механика Ивана Тарасова, «человека искусного и сметливого», выполнявшего разные работы «к чести русской науки и в укор многим иностранцам, коих сложные машины, вообще дорого стоящие, очень часто не производят желаемого действия»<sup>13</sup>. Но прочно укоренившаяся традиция использования иностранных мастеров не позволила привлечь «охтинского поселанина» Тарасова. На место Гриффа был выписан из Германии механик И. Роллер — брат известного театрального декоратора.

Сцена Александринского театра построена по типу колосниковой сцены-коробки. Именно так строили сценические площадки в крупнейших театрах Западной Европы в конце XVIII – начале XIX века. Она оборудована колосниками для подъема и опускания декораций, механизмами для шумовых и световых эффектов, подъемными люками, приспособлениями для полетов и т. д. Люки и механизмы для полетов особенно часто использовались в первые годы работы театра, когда на его сцене шли оперные и балетные спектакли.

В 1830-е годы новых декораций к драматическим спектаклям почти не делалось. В драматическом театре установилась традиция «дежурного павильона», то есть подбора одних и тех же декораций для разных спектаклей. Комплект декораций для Александринского театра заказали известному берлинскому мастеру Карлу Гропиусу. Он изготовил «девятнадцать полных декораций с двумя передними завесами». Архивные дела сохранили «Опись декорациям, принятым от г. Гропиуса в августе месяце 1832 года»<sup>14</sup>. Документ дает дополнительные данные о принципах постановки спектаклей в те годы. Гропиусом были изготовлены завесы тронной залы, готической галереи,

---

<sup>13</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 341/501, д. 9, лл. 148, 151. Приведено в книге: М. Тарановская. Архитектор К. Росси. Здание Академического театра драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринский) в Ленинграде. Л., 1956, стр. 75. Данная работа содержит богатый архивный материал, связанный с постройкой здания театра.

<sup>14</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 5837, лл. 13 – 17.

тюрьмы, простой избы, ландшафта с горами, французской избы; ширмы к тронному залу, к тюрьме, к готической комнате, к французской избе; падуги к тронному залу, к простой избе, к тюрьме и т. д. Оформления для постановок пьес из современной русской жизни Гропиусу не заказывали. Декорации Гропиуса отражают не только состояние репертуара русского театра первой трети XIX века, но и границы возможностей немецкого мастера. Он не мог создать декорации, которые, кроме чисто профессиональных достоинств отвечали бы духу идущих на русской сцене пьес. Последнее обстоятельство особенно наглядно выявляется при сравнении берлинских декораций с составленным в том же 1832 году списком бутафорских вещей, «кои по текущему репертуару Российской труппы, нужны для сцены Александринского театра»<sup>15</sup>. Здесь есть бутафория, предназначенная и для тех декораций, которые были сделаны Гропиусом: стулья и столы с позолотой, готическое тронное кресло малинового бархата, оборудование тюрьмы, крестьянской избы и т. д. Но значительно большее место в списке занимают бутафорские вещи для современных пьес — деревянные шкафы, бюро, конторка — то есть необходимые предметы оформления многочисленных водевилей, пьес из чиновничьей и мещанской жизни.

31 августа 1832 года состоялось торжественное открытие театра. Вот что писала об этом событии «Северная пчела»: «31 августа последовало открытие Александринского театра... Представления открылись трагедией “Пожарский” и Испанским дивертисментом, то есть разными испанскими танцами. Театр был наполнен снизу доверху лучшею публикой... В четверть осьмого часа радостный шепот зрителей возвестил о прибытии августейших посетителей... После громкой национальной увертюры (из оперы “Иван Сусанин”) поднялась завеса, и окрестности Москвы, изображенные искусною рукою Гропиуса, представились зрителям. Актеры играли в сей день с необыкновенным жаром и искусством. Как величествен и прекрасен был Каратыгин в роли бессмертного освободителя Отечества! С какой убедительностью и силою выражал он чувствования и помыслы верного русского вождя и гражданина, преданного богу и царю!..»<sup>16</sup>

Выбор основной пьесы для открытия и отзыв «Северной пчелы» как бы «экспонируют» задачи, выдвинутые николаевским правительством перед новым театром. Пьеса М. В. Крюковского «Пожарский, или Освобожденная Москва», написанная с позиций «официальной народности», прославляла незыблемость самодержавного строя. Поставленная по приказу Николая, пьеса как бы призывала все русское общество, и в первую очередь дворянство, сплотиться у царского трона. Зрители должны были не только восторженно рукоплескать победе русского царя, но и ясно понять, что «трона хищник в прах перед царем падет». Эта фраза, произнесенная громовым голосом В. Каратыгина, не могла не напоминать и о декабрьских событиях 1825 года, и

---

<sup>15</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 5822, лл. 3 – 6.

<sup>16</sup> Петербургский театр. «Северная пчела», 1832, № 207, 7 сентября, стр. 1 –

о недавней расправе с польскими революционерами.

То, что для открытия театра была взята старая трагедия Крюковского, посвященная борьбе России против польского нашествия в начале XVII века, имело особый политический смысл, не отмеченный исследователями. Рассказ о победе над поляками в 1612 году приобрел в 1832 году острую актуальность в связи с подавлением царским правительством польского восстания 1830 – 1831 годов. После разгрома польской армии в сентябре 1831 года Николай I учредил временное правительство Польши с И. Ф. Паскевичем во главе, а в феврале 1832 года был опубликован новый «Органический статут», по которому царство Польское объявлялось «неотъемлемой частью» Российской империи. Польша, по словам Энгельса, была «оккупирована так крепко, что не могла и шевельнуться»<sup>17</sup>.

Спектакль 31 августа 1832 года должен был лишний раз напомнить о недавней победе и продемонстрировать несокрушимую мощь русского самодержавия.

Первый этап деятельности Александринского театра обусловлен всем ходом общественно-политической жизни того периода освободительного движения России, который В. И. Ленин определил как «период дворянский, примерно с 1825 по 1861 год»<sup>18</sup>.

1830 – 1850-е годы характеризуются нарастающим кризисом всей крепостнической системы хозяйства России, приведшим к первой революционной ситуации. Вместе с тем это было время жестокой политической реакции, насаждения принципов «официальной народности», цензурных гонений. Усиление реакции в России после революции 1848 года на Западе особенно усложнило развитие русской литературы и искусства. Вопреки всем притеснениям, в сфере идейной борьбы вызревало и оформлялось революционно-демократическое мировоззрение, представители которого отражали интересы закрепощенного крестьянства.

Родоначальником революционно-демократического направления в русской общественной мысли был В. Г. Белинский. Деятельность Белинского оказала решающее воздействие на все передовое художественное творчество этих лет, помогла оформиться методу критического реализма. Страстная, действенная борьба за новое, реалистическое направление в искусстве была главным содержанием литературно-критической деятельности Белинского в 1840-е годы. Вокруг Белинского и нового направления объединились лучшие русские писатели того времени — Некрасов, Герцен, Щедрин, Гончаров, Островский, Тургенев, Достоевский, Григорович. Это были люди различных политических убеждений, вкусов, стремлений, что привело их в конце концов к резкому размежеванию. Но в 1840-е годы все они в разной степени ратовали за реализм, выступали с обличительными произведениями, изображали обыкновенного человека, протестовали против социальной несправедливости.

Многие деятели искусства, каждый в своей области, утверждал и

---

<sup>17</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 22. М., Госполитиздат, 1962, стр. 37.

<sup>18</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, стр. 93.

художественную программу Белинского и Гоголя. Даргомыжский в музыке, Федотов в живописи, Щепкин в сценическом творчестве были убежденными сторонниками новой эстетики.

В Александринском театре этих лет шла та же борьба, что и в литературе, музыке, живописи. Преодоление «ложно-величавой школы», романтико-идеалистической эстетики, утверждение реализма составляло сущность его творческой практики.

Первые шаги театра совпали с новой волной политической реакции в стране. В 1833 году министром народного просвещения в России стал С. С. Уваров, выдвинувший печально-знаменитую формулу «православие, самодержавие и народность». В учебных заведениях сокращались программы философских, естественных и гуманитарных наук, насаждались религиозные и верноподданнические чувства. Правительство следило за тем, чтобы в университет поступало как можно меньше выходцев из разночинцев, мещан или других «низших» сословий.

Особое внимание правительство обратило на литературу, школу, театр. Еще в 1828 году была введена так называемая «двухступенчатая» цензура драматических сочинений: пьеса, даже допущенная общей цензурой к печати, дополнительно рассматривалась в III Отделении, если возникал вопрос о постановке ее на сцене. Цензура вымарывала каждую строчку, которая хоть в какой-то степени могла навести на мысль о непочтении к религии и правительству. В 1832 году правительство наложило запрет на журнал «Европеец» за либеральную статью И. В. Киреевского «Девятнадцатый век», в 1834 году за отрицательный отзыв о псевдопатриотической пьесе Н. В. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла» был закрыт «Московский телеграф», в 1836 году прекратили свое существование «Телескоп» и «Молва», издания, где начинал свой путь В. Г. Белинский.

Именно в начале 1830-х годов николаевская реакция выдвинула так называемую теорию «официальной народности», которая противопоставляла «незыблемую» крепостную Россию якобы мечущемуся «революционному Западу». «Прошедшее России удивительно, ее настоящее более чем великолепно, что же касается ее будущего, — оно выше всего, что только может представить себе самое пылкое воображение». Эти слова, сказанные позже шефом жандармов А. Х. Бенкендорфом, открыто утверждали необходимость и «полезность» крепостного права. Александринский театр должен был помогать пропаганде этой идеи.

Ко времени открытия Александринского театра в Петербурге существовало три публичных театра. Большой, Малый и Новый театр у Симеоновского моста. Во всех трех шли драматические спектакли, хотя в Большом театре драма чередовалась с оперой и балетом, а в театре у Симеоновского моста русские представления драматических спектаклей сменялись выступлениями цирковых артистов<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> После того, как строительство Александринского театра завершили, Малый театр, находившийся на месте нынешнего сквера, рядом с вновь

Александринский театр, с его пятью ярусами и соответственно большим разрывом между ценами на первые ряды кресел и последние ряды галереи, посещался различными слоями зрителей. Это был театр не только для аристократов и высших чиновников, но и для поднимавшегося третьего сословия. Демократизация зрительного зала, совершенно ясно обозначившаяся в 1840-е годы, началась еще в 1830-х годах.

Театр, как и другие казенные, так называемые «императорские» театры, находился в ведомстве министерства императорского двора и подчинялся министру двора князю П. М. Волконскому. Всеми делами в театре ведал директор петербургских императорских театров А. М. Геденов, сменивший в 1833 году на этом посту С. С. Гагарина<sup>20</sup>. В течение двадцати пяти лет, вплоть до своей отставки (1858), Геденов был полновластным хозяином Александринского театра. Он распределял роли, назначал штрафы, давал разрешение на шитье театральных костюмов. Но, пожалуй, одним из любимейших занятий Геденова было устройство знакомств молодых актрис, преимущественно балетных, с разными высокопоставленными лицами. На то, как должны делать карьеру начинающие актрисы, он имел свой твердый взгляд. Когда однажды возник вопрос о выдаче пособия двум танцовщицам, Геденов сказал: «Что же, они обе хорошенькие и сами виноваты, если не умеют себя обеспечить»<sup>21</sup>. Геденов хорошо усвоил порядки, существовавшие при Николае I. Большинство николаевских министров были военными. Даже во главе духовного ведомства стоял генерал. И Геденов не отставал от них. Он насаждал чиновничество, раболепство, казарменную дисциплину, нередко издевался над артистами. Геденова в насмешку называли генералом, хотя он никогда не числился военным. Но, входя во все детали театральной жизни, проводя жестокую экономию за счет актеров, Геденов не обращал внимания на злоупотребления чиновников. Многие служащие конторы занимались казнокрадством и за короткое время неслыханно разбогатели. Писарь Крутицкий похитил даже бронзовые статуи, украшавшие Александринский театр. Прочитав как-то один из сомнительных финансовых отчетов, Геденов закричал: «Воруйте, черт вас возьми, пока я жив!»

Во многих воспоминаниях, посвященных русской сцене середины XIX века, встречается имя Геденова. В оценке его деятельности разногласий нет. Почти все мемуаристы отрицательно отзываются о нем.

Рассматривая первый период деятельности Александринского театра нельзя не сказать о фигуре режиссера. Хотя режиссер не значился на афише, не упоминался в связи с тем или иным спектаклем, он, выполняя

---

выстроенным театром, снесли.

<sup>20</sup> В 1842 году московские казенные театры были переданы в подчинение директору императорских театров. А. М. Геденов стал во главе театрального дела обеих столиц. До этого московские театры подчинялись управляющему московской театральной конторой.

<sup>21</sup> Е. О. Вазем. Записки балерины Санкт-петербургского Большого театра. Л.-М., «Искусство», 1937, стр. 137.

административные функции, заметно влиял на весь ход дела в театре. В первые годы обязанности режиссера исполнял инспектор труппы А. И. Храповицкий, актер-любитель. В 1838 – 1852 годах режиссером Александринского театра был Н. И. Куликов. Второстепенный актер на роли героев и водевилист, он весьма прилично знал театральное дело. Но он был достойным подчиненным и помощником Геденова. Актер Г. М. Максимов в книге «Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет» (СПб., 1878) оставил колоритный портрет этого временщика труппы. Максимов не назвал имени Куликова, но он ясно угадывается на тех страницах, которые рисуют портрет завистливого взбалмошного человека, подобострастного к начальству и ведущим актерам и грубого по отношению к остальным.

Однако не только от Геденова, Куликова и большой группы чиновников, составлявших штат дирекции императорских театров, зависела жизнь театра. Кроме самого царя и министров императорского двора Волконского, а затем Адлерберга в дела театра вмешивались шеф жандармов Бенкендорф, управляющий III Отделением Дубельт, непосредственно ведавший театральной цензурой, и другие лица.

О цензуре драматических произведений следует сказать особо. Проблема эта имела для театра громадное значение. При оценке пьес цензура руководствовалась уставом 1828 года. Порядок рассмотрения драматических произведений, регламентированный уставом, был довольно устойчивым. О каждой поступающей в цензуру пьесе цензор представлял рапорт. Излагая сюжет, он высказывал предложение о дальнейшей судьбе пьесы. В период с 1828 по 1865 год каждый такой рапорт поступал на рассмотрение начальника III Отделения, которому и принадлежало последнее слово.

Основная форма репрессии цензуры — запрещение к постановке. Наряду с этим цензура исключала из пьес отдельные фразы, места, выражения. Пропущенные после такой «обработки» пьесы считались «разрешенными с исключениями». На многих рукописных экземплярах пьес, предназначенных для постановки в Александринском театре, рукою цензора написано: «К представлению признано неудобным» или «Разрешено с исключениями». Эти экземпляры пьес дают возможность судить о методах царской цензуры, помогают установить подлинные авторские тексты. История сохранила имена драматических цензоров, многие из которых снискали себе печальную славу душителей русской культуры. Одним из них был Е. И. Ольдекоп, цензуравший русские пьесы с 1828 по 1840 год. С именем Ольдекопа в той или иной степени связаны цензурные мытарства многих классических пьес.

Но не только произведения большой литературы, в которых цензура усматривала критику существующего порядка, подвергались репрессиям. Бдительное око цензуры не оставляло любого нежелательного намека даже в безобидных, казалось бы, водевилях, заполнявших Александринскую сцену в 1830 – 1840-е годы. Вот, например, цензурованный экземпляр водевиля «Титулярные советники в домашнем быту» (1837). Пьеска эта далека от какой-либо критики существующих порядков. Но и здесь цензор нашел неподобающие, на его взгляд, «вольности». По ходу действия чиновник

Курочкин, убедившись в невинности своей жены, говорит ей: «Маша, друг, прости. Нет. Притаскай меня по щекам, за вихры, да побольней... Нужды нет, что я в гербовых пуговицах». В этом монологе цензор убрал фразу о гербовых пуговицах.

Шумное дело возникло в связи с постановкой водевиля П. А. Каратыгина «Булочная, или Петербургский немец» (1843). Цензура не нашла в пьесе ничего предосудительного и разрешила ее к представлению. Спектакль прошел с большим успехом. Но он задел петербургскую полицию, усмотревшую в куплете, который на ломаном русском языке поет булочник — немец Клейстер, намек на взятки полицейских властей. Вот этот куплет:

Васильский остров очень знает  
Меня по честности своей.  
Сам частный пристав забирает  
Здесь булки, хлеб и сухарей!

Были ли последние слова («забирает здесь булки, хлеб и сухарей») характеристикой речи немца, или то был действительно намек на взятки — сказать сейчас трудно. Но как бы там ни обстояло дело, петербургский обер-полицмейстер обратился с письмом к Дубельту, прося запретить «крамольные» куплеты. После того как «неприличные куплеты» убрали, усердный полицмейстер «обязанностью почел приказать все экземпляры “Булочной” от продавцов отобрать и представить оные в цензурное исправление»<sup>22</sup>.

В 1845 году запрещен анонимный водевиль «Потребность нового-моста через Неву, или Расстроенный сговор» из-за того, что, как писал цензор М. Гедеонов, во второй части пьески «главную роль занимает квартальный надзиратель. Санкт-петербургская полиция не преминет оскорбиться представлением этого лица»<sup>23</sup>.

В 1847 году на сцене Александринского театра состоялась премьера водевиля П. И. Григорьева «Андрей Степанович Бука, или Кто не плясал по женской дудке». На титульном листе водевиля цензор написал: «Пьесу следует переделать так, чтобы в ней не было речи ни об службе, ни об чиновниках». Начальника департамента Буку пришлось превратить в управителя частных заводов, слово «департамент» было на протяжении всего водевиля заменено словом «контора», «служба» — «делами», а слово «чиновник» удалено вовсе. Чиновничество, как оплот бюрократической монархии, особенно оберегалось цензурой. Вспомним, что «Утро чиновника» Гоголя цензура заставила переименовать в «Утро делового человека».

Начиная с 1848 года цензурные репрессии усилились. Период 1848 – 1855 года вошел в историю России как период «мрачного семилетия». В эти годы прежние цензурные строгости казались «свободой» по сравнению со вновь введенными. Запрещается «Нахлебник» И. С. Тургенева, а заключение

---

<sup>22</sup> См.: Н. В. Дризен. Драматическая цензура двух эпох. 1825 – 1881. «Прометей» [Пг., 1916], стр. 49 – 51.

<sup>23</sup> ЦГИА, ф. 780, оп. 1, д. 22, л. 4.

комитета о комедии А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся» вызвало резолюцию Николая I: «Напрасно напечатано, играть же запретить».

Но никакие репрессии не могли подавить прогрессивные устремления лучших представителей русской сцены. Большая заслуга в создании передового репертуара принадлежала выдающимся актерам Александринского театра А. Е. Мартынову, Ю. Н. Линской, П. К. Громовой, И. И. Сосницкому, П. И. Григорьеву и другим. Во многом благодаря этим артистам русская публика познакомилась с произведениями Гоголя, Тургенева, Островского.

***Репертуар. Мелодрама. Романтическая драма. Водевиль и его актеры: Н. О. Дюр, В. Н. Асенкова, Н. В. Самойлова. Судьба драматургии Пушкина. «Горе от ума». Первое представление «Ревизора». «Холостяк», «Провинциалка», «Свадьба Кречинского». Ранний Островский***

Что же представлял собой репертуар театра? Со дня его открытия в течение четырех лет здесь давались не только драматические, но и оперно-балетные спектакли. Двор ходил преимущественно в балет. Когда в 1836 году открылся Большой театр, балет и оперу перенесли туда. Внимание дирекции и высокопоставленной публики также перешло к Большому театру. Александринский театр оказался на втором плане. Он заполнялся только во время святок и на сырной неделе, когда купцы, торгующие на рынках, были свободны.

Прав А. М. Брянский, который, имея в виду 1840 – 1850-е годы, писал, что этой «торгующей в рынках публике... суждено было стать хозяином Александринского театра, диктовать ему свои требования, водворить в нем свои вкусы и порядки, и далеко не те, которые раньше господствовали в драматическом театре, установленные дворянством. Придя в театр без литературного багажа, без театральных традиций, без предвзятых мнений, без светских условностей, — публика эта принесла в театр непосредственность восприятия, ненасытную жажду зрелища, нетребовательность вкуса, порой удивительную неразборчивость»<sup>24</sup>. Эта публика и определяла пестрый, разнообразный репертуар Александринского театра тех лет.

Н. А. Некрасов нарисовал обобщенный образ поклонника ходового репертуара столичной сцены.

... Он всему предпочитал  
Театр Александринский.  
Здесь пищи он искал уму,  
Отхлопывал ладони,  
И были по сердцу ему  
И Кукольник и Кони.

---

<sup>24</sup> А. Брянский. Театр в эпоху крепостничества. В сб.: «Сто лет. Александринский театр — театр Госдрамы». Л., 1932, стр. 52.



Кукольник и Кони — представители двух жанров, первый — романтической драмы, второй — водевиля, господствовавших в то время на Александринской сцене. Оба эти жанра на первых порах бытовали в русском театре как полупереводы или полупеределки.

Мелодрама — жанр противоречивый. Он родился во Франции эпохи революции конца XVIII века. Многие мелодрамы содержали протест против социальной несправедливости, утверждали равноправие, отказываясь от сословного разграничения. Мелодрама обращалась к жизни обыкновенного человека и расшатывала классицистское направление в театре. Но в то же время мелодрама проповедовала классовый мир, покорность и, пользуясь контрастными красками, неожиданными эффектами, нередко выдвигала на первый план занимательность, неправдоподобные события. Особенно много нелепых мелодрам появилось на Александринской сцене в конце 1830-х — начале 1840-х годов.

Реакционная романтическая драма Кукольника выросла на почве мелодрамы, которую поддерживало правительство. В мелодраме оно видело отвлечение широких зрительских кругов от повседневных вопросов действительности, желанный уход в область выдуманных сюжетов и чувств. Наиболее часто играемыми в Александринском театре переводными мелодрамами были «Эсмеральда, или Четыре рода любви» В. Каратыгина (неуклюжая переделка «Собора Парижской богоматери» В. Гюго), «Отец и дочь» П. Г. Ободовского, «Графиня Клара д'Обервиль» Анисэ-Буржуа и Деннери в переводе В. Каратыгина и др.

Одна из типичных репертуарных мелодрам того времени — «Заколдованный дом» П. Г. Ободовского. Это перевод пьесы немецкого драматурга И. Ауфенберга, в свою очередь взявшего сюжет из повести Бальзака «Господин Корнелиус». Патологический скупец королевский банкир Корнелиус замечает, что каждую ночь уменьшаются принадлежащие ему сокровища. В кражах он подозревает всех — от родной сестры до самого короля Людовика XI. Роль Людовика XI играл В. А. Каратыгин. Актер показывал не только помпезность и величие короля, но и его низменные страсти, злые инстинкты. В интригу оказывается втянутой дочь короля — замужняя графиня Мария и ее возлюбленный — молодой дворянин д'Эстутвиль. Последний признается в кражах, хотя и не совершал их. Идет он на это, чтобы спасти честь Марии, так как его видели тайно выходящим из дворца. В ходе поисков по доносам Корнелиуса вешают четырех человек. В конце концов выясняется, что Корнелиус сам в состоянии лунатизма зарывает сокровища, а потом каждый раз забывает об этом. В финале Людовик приказывает забрать его богатства в казну, Корнелиус закалывается.

Даже в этой мелодраме, созданной на основе большой литературы и считавшейся одной из лучших пьес этого жанра (ее положительно оценил В. Г. Белинский), бросается в глаза искусственность ситуации и нарочитая запутанность сюжета. Содержанием большинства мелодрам были необузданные страсти, неожиданные узнавания, похищения детей, ложные обвинения, убийства, отравления. Правда жизни приносилась в жертву

театральным эффектам.

В водевиле Ф. А. Кони «Страсть сочинять, или Вот разбойник» (1836) драматург с выразительной фамилией Трагивраль так характеризует вкусы публики: «В новой драме нужны ужасы, смерти, убийства, пожары, потопаы и светопреставления! Чтобы глаза разбегались! Чтоб душа вытряслась вон из тела! Чтоб волосы стали дыбом!.. Ну, словом, как в моей последней драме:

В первом акте убивали,  
Во втором — казнит палач!  
В третьем — двух колесовали!  
Все в четвертом умирали,  
В пятом мертвых слышен плач»<sup>25</sup>.

«Странное сделалось сюжетом нынешней драмы, — писал Н. В. Гоголь. — Все дело в том, чтобы рассказать какое-нибудь происшествие, непременно новое, непременно странное, дотоле неслыханное и невиданное: убийство, пожары, самые дикие страсти, которых нет и в помине в теперешних обществах!.. Палачи, яды — эффект, вечный эффект... Я воображаю, в каком странном недоумении будет потомок наш, вздумавший искать нашего общества в наших мелодрамах»<sup>26</sup>.

Наряду с переводной мелодрамой репертуар Александринского театра изобиловал отечественными мелодрамами, преимущественно историческими, главными авторами которых были Н. В. Кукольник и Н. А. Полевой. В советском литературоведении и театроведении дана достаточно полная характеристика их драматургии. Ограничимся наиболее показательными репертуарными явлениями.

С середины 1830-х годов почти двадцать лет Кукольник и Полевой являлись самыми репертуарными драматургами Александринского театра. Они проделали разный путь, у них была несхожая литературная судьба, но в конечном счете оба они представляли реакционно-охранительное направление. Опираясь на мелодраматические эффекты, Кукольник и Полевой создавали романтико-националистические пьесы, прославляющие монархию.

15 января 1834 года в Александринском театре состоялась премьера драмы Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла». Пьеса рассказывала о борьбе Москвы с польским нашествием в начале XVII века, а апофеозом ее было «избрание» Романовых на престол. По указанию шефа жандармов Бенкендорфа спектакль готовили с невиданной тщательностью. Значительные средства, выделенные на постановку, дали возможность создать специальные декорации и новые костюмы. На премьере первые ряды кресел и ложи заполнили сановники, генералы, аристократическая знать, в царской ложе сидел Николай I. В спектакле участвовали В. А. Каратыгин (Пожарский),

---

<sup>25</sup> См.: А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. Л., Музгиз, 1959, стр. 612.

<sup>26</sup> Н. В. Гоголь. Собр. соч. в шести томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1953, стр. 112 – 113.

И. П. Борецкий (Минин), А. М. Каратыгина-Колосова (Марина Мнишек). Нет нужды говорить, что это пышное раболоепное зрелище было высоко оценено Николаем и двором. Кукольника представили царю в Зимнем дворце. Ободренный царским вниманием, Кукольник стал рьяно сочинять новые произведения и одно за другим отдавал их в Александринский театр. Вслед за «Рукою всевышнего...» театр поставил: «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» (1835), «Иван Рябов, рыбак архангелогородский» (1839), «Князь Даниил Дмитриевич Холмский» (1841), «Боярин Федор Васильевич Басенок» (1844), «Денщик» (1854) и много Других его пьес. Спектакли эти обставлялись богато, привлекали пышностью, помпезностью, машинерией. Кукольник стал знаменем реакционно-романтического репертуара 1830 – 1840-х годов.

К официозному лагерю примкнул Н. А. Полевой со своими «охранительными» пьесами «Иголкин, купец новгородский» (1839), «Параша-Сибирячка» (1840) и др. Еще совсем недавно выступавший против «Руки всевышнего...» Полевой после соответствующего внушения в III Отделении быстро превратился в верноподданного.

«Печально было слышать имя Полевого рядом с именами Греча и Булгарина, — писал А. И. Герцен, — печально было присутствовать на представлениях его драматических пьес, вызывавших рукоплескания тайных агентов и чиновных лакеев»<sup>27</sup>.

Н. А. Полевой — трагический образ времени. Писатель сделал непоправимую ошибку и на первых порах сам тяжело переживал свое предательство. Сначала он еще пытался найти новые связи с демократическими идеалами. Это отразилось в замечательном переводе «Гамлета» (1837), в мелодраме «Смерть или честь» (1839). В этой мелодраме, которая шла с участием любимых актеров драматурга — В. А. Каратыгина и В. Н. Асенковой, герой ее слесарь Гюг Битерман борется за честь своей сестры. «Драма имела успех, — писал А. И. Вольф, — но автора упрекнули за то, что он выставил простолюдина в выгодном свете, а высокопоставленных лиц втоптал в грязь. Было даже сказано: “Полевой опять завирается”»<sup>28</sup>.

В историю Александринского театра Полевой вошел прежде всего как автор казенно-патриотических пьес. Вот, например, мелодрама «Иголкин — купец новгородский». Действие ее происходит в петровское время. Купец Иголкин, находясь в шведском плену, слышит, как шведский солдат оскорбляет русского царя. Иголкин не может этого вынести и убивает солдата. Его должны казнить. «За такого царя, каков наш, не положишь головы своей, за него, победоносца, спасителя, избранника божия?!» — восклицает Иголкин. Восхищенный поведением Иголкина, Карл XII отпускает его на родину. В многочисленных письмах к брату Н. А. Полевой с умилением сообщал о

---

<sup>27</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 219.

<sup>28</sup> А. И. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года, ч. 1. СПб., 1877, стр. 71.

внимании Николая I к его пьесам<sup>29</sup>.

В произведениях Полевого предстал идеальный образ купца, беззаветно преданного царю. Верноподданнические чувства театрального купца щедро награждались в пьесе, а реальные купцы — «бородки», сидевшие на верхних ярусах Александринского театра, не оставались в долгу перед прославлявшим их автором. Утром они обсчитывали покупателей в Гостином и Апраксином дворах, разглаживали замусоленные кредитки и терпеливо сносили понукания щеголей-дворян, а вечером, сидя в роскошном здании, видели людей своего сословия благородными, сильными, честными и невероятно подымались в собственных глазах. За это стоило платить и, поплевав на руки, бить в ладоши.

Всего на сцене Александринского театра за период с 1833 по 1854 год было поставлено сорок три пьесы Кукольника и Полевого. Быстрая популярность этих авторов в правительственно-бюрократических сферах и у зрителей манила и не давала покоя многим, мечтавшим подобными же пьесами снискать славу столичных драматургов. Одну из таких пьес — «Шкуна Ньюкарлеби» (1841) поспешил дать Александринскому театру Булгарин, примитивную монархическую драму «Кремнев, русский солдат» (1839) сочинил комендант Петропавловской крепости Скобелев, тот самый, который, встретив однажды на Невском Белинского, сказал: «Скоро ли к нам, я для вас тепленький казематик приготовил». Так обнажается сущность этого репертуара и политическое лицо его создателей.

Гневно и презрительно отзывался Белинский о драматургии Кукольника, Ободовского, Полевого. Он обрушивался на квазипатриотическое, националистическое содержание этих пьес, их надуманность, безжизненность характеров, трескучую риторику. В декабре 1840 года Белинский писал Боткину о Полевом: «... Для меня уже смешно, жалко позорно видеть его фарисейско-патриотические, предательские драмы народные (“Иголкина” и т. п.), его пошлые комедии и прочую сценическую дрянь... — нет, брат, если я встречу с Полевым на том свете — и там отворочусь от него»<sup>30</sup>.

В репертуаре Александринского театра 1830 – 1840-х годов большое место занимал водевиль — комедия с куплетами, музыкой и танцами. В аллегорическом дивертисменте А. А. Шаховского «Меркурий на часах, или Парижская застава» (1828) говорится об иностранном происхождении водевиля и его синтетическом характере:

Я — водевиль, француз породой,  
Но я на берега Невы  
Был вывезен с парижской модой,  
Потом добрался до Москвы.  
И от комедии живлюся  
Веселостью и простотой,  
От оперы кой как щечуся

<sup>29</sup> См.: Ксенофонт Полевой. Записки. СПб., 1888.

<sup>30</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 8.

## Музычкой самую простой.

Водевиль этого периода существенно различается от водевиля 1810–1820 годов. Главной отличительной его чертой было несоразмерно большее проникновение в реальную жизнь, чем это наблюдалось ранее. Поздний водевиль, тесно связанный с окружающей действительностью, избирал своим героем мелкого чиновника, промотавшегося дворянина, купца, журналиста, актера. В интриге участвовали слуги, швейцары, курьеры, мелкий необеспеченный люд. В общем строе пьесы явственно ощутимы реалистические и сатирические тенденции. Тематика русского водевиля 1840-х годов связана с героями и темами физиологических очерков А. П. Башуцкого, Д. В. Григоровича, В. И. Даля, И. И. Панаева и многих других.

Сперва водевилями занимались профессиональные литераторы, потом их сочиняли, переделывали, приспособляли к русской сцене актеры, режиссеры, театральные чиновники, рецензенты и просто близкие к театру люди. Среди авторов преобладали петербуржцы и александринцы. Это — актеры П. А. Каратыгин, П. И. Григорьев, П. Г. Григорьев, режиссер Н. И. Куликов, служащий театральной дирекции П. С. Федоров, театральный рецензент Н. А. Перепельский (будущий великий поэт Н. А. Некрасов), издатель и журналист Ф. А. Кони. Все они служили в Александринском театре или, как молодой Некрасов и Кони, близко стояли к нему. Множество водевилей создали актер Московского Малого театра Д. Т. Ленский и граф В. А. Соллогуб.

Здесь назван первый ряд сочинителей этого жанра. Кроме того, водевили писали Н. А. Коровкин, Н. И. Филимонов, Н. Аксель, а также искатели легкого успеха или приятного заработка, иногда того и Другого вместе. Для многих сочинение водевилей было делом вторым, побочным. Любители-театралы рассматривали это сочинительство как отдых от своих основных занятий. Популярными водевили писал врач В. И. Орлов. Ряд подобных пьесок, рисующих быт и нравы мелкого петербургского люда и рассчитанных специально на А. Е. Мартынова, создал под псевдонимом Н. Оникс профессор начертательной геометрии Института корпуса горных инженеров Н. И. Ольховский<sup>31</sup>.

Нередко водевили служили средством для сведения личных счетов, в пьесах в комическом виде выводились литературные враги.

Водевили, которые писались к бесчисленным актерским бенефисам, наводнили Александринскую сцену. По подсчетам хроникера петербургских театров А. И. Вольфа, в сезоне 1840/41 года в Александринском театре было

---

<sup>31</sup> О водевиле см.: М. Белкина. Водевиль Соллогуба. В кн.: В. А. Соллогуб. Водевили. М., ГИХЛ, 1937; М. Паушкин. Ф. Кони — водевилист и театральный деятель. В кн.: Ф. А. Кони. Водевили. М., ГИХЛ, 1937; В. Успенский. Русский классический водевиль. В кн.: «Русский водевиль». Л.-М., «Искусство», 1959; А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. Л. «Музгиз», 1959.

показано сорок новых водевилей и шестьдесят старых, в сезоне 1841/42 года — сорок шесть новых и снова шестьдесят старых и т. д. Почти ни один спектакль в Александринском театре не обходился без водевиля. Он шел перед большой пятиактной драмой — «для съезда публики» и после нее — «для разъезда». Многие спектакли состояли из трех-четырех водевилей.

Долгое время существовало предвзятое мнение о водевиле, как о жанре безыдейном и откровенно развлекательном. Чтобы доказать это, часто ссылались на Белинского. Да, Белинский действительно выступал против бездумного, пошлого водевиля, затасканных водевильных штампов, насмешливо отзывался о многочисленных переделках французских пьес, от которых, по его словам, «никто не в выигрыше — ни публика, ни драматическая литература, ни сцена, ни артисты». Но в то же время Белинский горячо поддерживал лучшие образцы этого жанра.

Какие же темы и характеры разрабатывал передовой русский водевиль? Прежде всего это образ бедного чиновника, отставного унтер-офицера, провинциального актера — героя «натуральной школы» 1840-х годов. Популярной пьесой того времени был «Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского, с успехом идущий на сцене и в наши дни. «Лев Гурыч Синичкин» являлся переделкой французского оригинала. Кто помнит сейчас водевиль «Отец дебютантки» Теолона и Байара, безнадежно провалившийся на сцене Александринского театра в 1839 году? Но вот к переделке его обратился Ленский, способность которого подниматься над худосочными иностранными оригиналами отметил еще Пушкин. Оставив сюжетную схему французского водевиля, Ленский придал ему специфические черты русской провинциальной жизни и театрального быта, ввел злободневные куплеты, сатирические зарисовки, интересно разработал образ главного героя старого актера Синичкина. «Вся пьеса сложена очень умно и замысловато, — писал Белинский о водевиле, — в главном действующем лице даже довольно ловко очерчен характер»<sup>32</sup>.

В роли Синичкина выступил двадцатичетырехлетний Александр Евстафьевич Мартынов, будущий великий актер. Он создал многогранный образ старого артиста — хитрого и находчивого, доверчивого и смешного, напыщенного и трогательного. Впоследствии на Александринской сцене эту роль играли В. Н. Давыдов и К. Н. Яковлев.

Триумф первых представлений «Льва Гурыча Синичкина» породил множество водевилей, посвященных русскому актерству. Среди них наиболее известен водевиль П. И. Григорьева «Дочь русского актера» (1844) с образами сметливой и талантливой Верочки (Е. М. Левкеева) и ее отца, уволенного от службы старого актера Лисичкина (Мартынов).

Старый водевильный актер Лисичкин, переигравший на своем веку множество ролей, уволен в отставку «за старостью лет». Беспомощно бродит бедный Лисичкин — Мартынов среди ветхих костюмов и париков. В начале водевиля Лисичкин — Мартынов, обняв свою дочь, пел дрожащим голосом:

---

<sup>32</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 4, стр. 191.

Дитя мое! Мой час пробил,  
Я думал, мне дадут прибавку,  
И вдруг неожиданно получил  
С печатью чистую отставку!  
Но не забудется вполне  
Талант мой, гений исполинский,  
И после смерти обо мне  
Вздохнет театр Александринский!

Д. В. Григорович так описывал впечатление, которое произвели эти куплеты на одном из спектаклей: «Страшно, право, было оставаться в креслах. Зрители партера поднялись со всех мест, как один человек бросились к оркестру; поднялся невообразимый шум, крики; стучали стульями и палками; из ложи со всех концов летели букеты. Стены Александринского театра, наверное, в этот вечер должны были где-нибудь дать трещину»<sup>33</sup>.

Во многих водевилях, шедших на Александринской сцене, зрители видели бедного актера, театрального суфлера, хориста или оркестранта. Тема общественного бесправия деятеля сцены затронута и в водевиле Н. А. Некрасова «Актер» (1841). Актер Стружкин жалуется:

И вот как у нас понимают искусство,  
Вот как на жрецов его люди глядят!  
Ты тратишь и силы, и душу, и чувства,  
Зато тебя именем шута клеймят!

Образы, близкие гоголевской школе реализма, встречались во многих водевилях. Это — бедный чиновник Субботин («Дом на Петербургской стороне» П. А. Каратыгина, 1838), секретарь городничего Пыпкин («Именины городничего» С. П. Соловьева, 1845), мелкий чиновник Тряпка («Букеты, или Петербургское цветобесие» В. А. Соллогуба, 1845), департаментский сторож Терентьев («1 декабря, или Я — именинник» Н. Оникса, 1848), бедный чиновник Сморчков («Дядюшкин фрак и тетушкин капот» Н. Н. Яковлевского, 1850) и др. Подобные характеры часто были пронизаны теплым сочувствием к «маленьким» людям, героям «петербургских углов».

Другая линия водевильного репертуара связана с сатирической темой — высмеивалось взяточничество, корыстолюбие, лицемерие, подхалимство, невежество. Особенно безжалостному и едкому обличению подвергалось чиновничество (вспомним слова Белинского: «чиновничий быт — это окиян-море комического»).

Выше уже говорилось, что цензура тщательно вытравила все сколько-нибудь «подозрительные» места, рассматривая отнюдь не всякий водевиль как безобидное развлечение. Но даже в условиях цензурного террора и при ограниченных возможностях самого жанра, сюда нередко проникали злые сатирические строки и куплеты. водевиль обличал разного рода дельцов,

---

<sup>33</sup> Д. В. Григорович. Литературные воспоминания. Л., «Academia», 1928, стр. 106.

авантюристов, любителей нечестной наживы.

В водевиле Ф. А. Кони «Деловой человек, или Дело в шляпе» действует судебный чиновник, казнокрад и взяточник с выразительной фамилией — Жучок. При всей банальности традиционного любовного сюжета, тип продажного чиновника николаевского времени очерчен автором выпукло. «Дон-Кишоты ныне стали редки, — говорит Жучок. — Ныне, коль делают добро, так уж, верно, не даром. Я по себе знаю: попадетя в руки процесс, и видишь, кто прав, кто виноват; да коли правда-то голая, так оно и не так ловко».

Не щадя души и тела,  
Обличать готов обман,  
Но чтоб чисто было дело,  
Нужен, братец, чистоган, —

поет Жучок.

Продолжая старую традицию критики рабского низкопоклонства перед всем иностранным, водевиль высмеивал огульное увлечение иностранными гастролерами («Ложа первого яруса на последний дебют Тальони» П. А. Каратыгина, 1838; «Складчина на ложу в итальянскую оперу» П. И. Григорьева, 1843) и др.

Особое место занимали водевили, отражавшие оживленную литературно-журнальную полемику 1840-х годов. В «Петербургских квартирах» (1840), высоко оцененных В. Г. Белинским, Ф. А. Кони зло высмеял Фаддея Булгарина в образе продажного журналиста Абдула Фадеича Задарина. Четвертая картина с Задариным — «журналист на Козьем болоте» — была известна лишь читателям пьесы — спектакль шел без этой картины. Но здесь были куплеты о Задарине, его имя упоминалось, к тому же зрители могли знать полный текст водевиля, опубликованный в «Пантеоне». Спектакль имел шумный успех. Колоритный сатирический образ вновь назначенного начальника отделения Щепоткина создал П. А. Каратыгин. Во многих куплетах Щепоткина — античиновничьи, сатирические мотивы:

Я десять лет все кланялся,  
надломы есть в спине;  
Зато теперь зачванился —  
поклоняются мне.  
.....  
Жена, скажи племяннику,  
его я помещу;  
И Ване место к празднику  
я теплое сыщу.

Вслед за «Петербургскими квартирами» на сцене Александринского театра появились «Друзья-журналисты» П. И. Григорьева, затем «Авось, или Сцены в книжной лавке» П. Каратыгина. Следует отметить, что все эти водевили созданы в сезоне 1840/41 года, то есть в первый же сезон после переезда Белинского из Москвы в Петербург. Поток водевилей на журнально-



издательские темы несомненно связан с оживившейся благодаря этому литературной полемикой. Не есть ли это лишнее доказательство решительного вмешательства водевиля в гущу жизни?

Остроумный, многокрасочный, брызжущий весельем и музыкой, не лишенный сатирических мотивов, водевиль устойчиво держался на сцене вплоть до 1850-х годов. Затем значение и удельный вес его в репертуаре постепенно падает. «Водевиль вышел у нас из моды; — писал в 1853 году В. П. Василько-Петров, — теперь водевилями называются такие пьески, которые, не имея серьезного назначения комедии, кончаются куплетом. Очень редко вставляются еще один или два куплета в самую пьесу. А было время, когда и у нас водевили были в большом ходу, когда гг. Кони, Федоров, Ленский, Коровкин, Каратыгин, Григорьев и другие наперерыв друг перед другом подвизались на этом поприще»<sup>34</sup>.

В некоторых водевилях в центре оказывался не актер, а машины. Это в первую очередь относилось к так называемым фантастическим водевилям. Вот что писал журнал «Современник» о водевиле П. С. Федорова «Григорий Григорьевич Носов», в котором главную роль играл Мартынов: «г. Мартынов провалился в преисподню, поймал беса за рога, объелся волшебных яблок и вдруг распух и расплылся, бегал за свечкой, которая появлялась в разных углах сцены и вдруг выросла из полу, сажени в три вышиною... Машины гг. Вальца и Карташева устроены очень искусно»<sup>35</sup>.

С русским водевилем связана деятельность многих видных актеров Александринского театра. Прежде всего здесь надо назвать имя Николая Осиповича Дюра (1807 – 1839), воспитанника петербургской театральной школы, где он учился в балетном классе прославленного Дидло. Высокого роста, худощавый, подвижной, Дюр был превосходным танцовщиком и незаурядным певцом. Он владел искусством мгновенной трансформации и с неизменным успехом выступал в водевилях «с переодеванием». Блестящий мастер внешнего перевоплощения, Дюр не интересовался психологией своих героев. Появляясь в различных костюмах, в разном гриме, он легко двигался на сцене, увлеченно пел куплеты, грациозно пританцовывая в такт незатейливой музыке, которую нередко сочинял и подбирал сам. Триумфом сопровождалось выступление Дюра в водевиле Ф. Кони «Студент, артист, хорист и аферист», в котором корнет Губкин пел, танцевал и разыгрывал оперные сцены. Дюр нередко прибегал и к «портретному» гриму, распространенному приему в театре того времени.

Совсем немного играла в Александринском театре Варвара Николаевна Асенкова (1817 – 1841), но ее имя навсегда осталось в летописях отечественного сценического искусства. Асенкова дебютировала в январе 1835 года, в феврале 1841 года она выступила последний раз и через два месяца умерла. Ей только что исполнилось 24 года. Шесть лет пробыла она на сцене.

---

<sup>34</sup> В[асилько] [Петров]. Театральная хроника. «Санкт-петербургские ведомости», 1853, № 36, 14 февраля, стр. 141.

<sup>35</sup> «Современник», 1850, март, отд. IV, стр. 112.

Это были годы ее триумфов и разочарований, восторгов публики и лицемерного злословия. Жизнь и смерть актрисы овеяны многими легендами. По Петербургу ходили слухи об отвергнутых Асенковой поклонниках, которые травили ее, распускали сплетни вокруг ее имени. Среди отвергнутых называли самого Николая I.

Некоторые современники актрисы говорили, что Асенкова, не выдержав травли николаевского окружения, приняла яд.

В. Н. Асенкова была дочерью известной петербургской актрисы Александры Егоровны Асенковой и офицера Семеновского полка Н. И. Кошкарова. Одиннадцатилетнюю девочку пристроили в Театральное училище, но особых способностей к сцене она не обнаружила, и через два года ее отдали в один из лучших столичных пансионов, где обучали французскому языку, танцам, музыке и вообще «хорошим манерам». В пансионе Асенкова пробыла три года. Однажды она заявила матери, что считает совершенно бесполезным дальнейшее пребывание в пансионе и хочет поступить в театр, чтобы помогать семье.

Мать Асенковой обратилась к своему товарищу по сцене — знаменитому впоследствии артисту Александринского театра И. И. Сосницкому, и тот начал заниматься с девушкой. В свой бенефис Сосницкий выпустил на сцену молоденькую ученицу. Первое же выступление Асенковой в роли своенравной Роксоланы (комедия «Солиман II, или Три султанши», 1835) прошло с большим успехом. «День, в который девица Асенкова появилась на сцене, может остаться памятным в летописи нашего театра», — писал критик.

Высокая, стройная, грациозная, она сразу же привлекла внимание. Нескончаемым потоком потянулись водевильные роли, в которых Асенкова обнаружила тонкий юмор, выразительную мимику, прирожденную музыкальность и изящество. Зрители с восторгом следили за непринужденной, изобретательной игрой Асенковой в ролях шаловливых девушек-подростков, капризных чиновничьих жен и дочек, ловких невест. В ролях Катеньки («Отец, каких мало» Н. А. Коровкина), Лизы («Ножка» П. А. Каратыгина), Любочки («Харьковский жених» Д. Т. Ленского) она обнаружила легкость, непосредственность, живость. Но, пожалуй, самый шумный успех выпал на ее долю, когда она выступала в ролях молодых людей, юношей, мальчиков-подростков, то есть в ролях «травести». Юнкер Лелев в водевиле В. И. Орлова «Гусарская стоянка, или Плата тою же монетой», маркиз де Креки в переводном водевиле «Полковник старых времен», гусар Лазов в водевиле Г. Пасынкова «Военные граждане» — известные роли Асенковой этого цикла. Молодой гусар Лазов в мундире со шпагой пел куплеты о доблести русских войск.

В Казанском клялся сединами  
Народу вождь в прощальный час,  
Что не увидится он с нами,  
Доколь враги в стране у нас.  
Сдержал Кутузов обещанье,  
Своих — надежда, чуждых — страх.

А нам оставил в достоянье  
Для русских свой священный прах.

Музыкальность, увлеченность, приятный голос Асенковой способствовали успеху патриотических куплетов. Зрители стоя аплодировали, требовали их повторения.

Творчество Дюра укладывается в рамки водевиля, деятельность Асенковой вырывается из этих рамок. Будь она только водевильной актрисой, ее место в истории театра не было бы столь значительным. Но она выступала в драматических, даже трагедийных ролях, играла в «Горе от ума», «Ревизоре», «Гамлете». Так, в переводной пьесе «Мечты» она создала драматический образ девушки, столкнувшейся с жестокостью окружающего мира. Искусство Асенковой набирало психологическую силу. В инсценировке романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери» (пьеса называлась «Эсмеральда, или Четыре рода любви») Асенкова играла роль цыганки Эсмеральды. Она стремилась отойти от условной патетики спектакля, придать своей героине черты естественности, простоты.

О том, как Асенкова играла роль Марьи Антоновны в «Ревизоре» и Софьи в «Горе от ума», почти не сохранилось сведений. Во всяком случае, роли эти несомненно обогатили сценическую палитру актрисы, помогая преодолению водевильных приемов игры. Большим успехом у зрителей пользовалась Асенкова в роли Офелии («Гамлет» В. Шекспира). «Это была Офелия Шекспира, — писал современник, — грустная, безумная, но тихая и потому трогательная, а не какая-то беснующаяся, как того требовали от нее некоторые критики и какою, наверно, представила бы ее всякая другая актриса, у которой на уме только одно — произвести эффект, а каким образом, до того дела нет»<sup>36</sup>. Особенно сильно проводила Асенкова сцену безумия. Н. А. Некрасов запечатлел это сценическое создание Асенковой в стихотворении «Офелия» (1840).

В историю отечественного театра В. Н. Асенкова вошла как исполнительница водевилей и как одна из первых актрис, стремившихся раскрыть душевный мир женщины, ее страдания, мечты и надежды.

После смерти В. Н. Асенковой во многих ее ролях выступала водевильная актриса Н. В. Самойлова.

Надежда Васильевна Самойлова (Самойлова 1-я, 1818 – 1899) дебютировала на сцене Александринского театра в 1838 году в роли Веры («Матушкина дочка», водевиль П. И. Григорьева). Обладая выразительной мимикой, хорошим голосом, Самойлова занимала амплу инженю в водевилях. Актриса блестяще владела мастерством имитации. В написанных для нее пьесках она копировала тогдашних театральных знаменитостей («Мнимая Фанни Эльслер» П. И. Григорьева). В переводном водевиле Н. И. Куликова «Бедовая девушка» для нее была вставлена специальная сцена. Н. В. Самойлова

---

<sup>36</sup> Д. Сушков. В. Н. Асенкова. «Репертуар русского театра», 1841, кн. 5, стр. 19.

воспроизводила в ней манеру пения итальянской гастролерши Дж. Гризи, танцы Эльслер, пародировала актрис французской труппы Вольнис и Арну-Плесси. Водевиль пользовался колоссальным успехом. В сезоне 1849/50 года он прошел двадцать пять раз — больше, чем какая-либо другая пьеса. Специально для Н. В. Самойловой был скомпонован из цыганских песен водевиль «Цыганка».

Актером, прошедшим через водевиль, воспринявшим его жанризм, интерес к повседневному быту и смело шагнувшим за рамки водевиля навстречу насыщенной социально-психологической образности, был А. Е. Мартынов.

Ко времени открытия Александринского театра отечественная драматургия располагала уже значительными достижениями — «Бригадир» и «Недоросль», «Ябеда», комедии И. А. Крылова, «Горе от ума», «Борис Годунов». Некоторые из этих шедевров шли на сцене Александринского театра в первый период его деятельности. В год открытия театра петербургские зрители могли видеть «Ябеду», «Недоросль», «Свою семью, или Замужнюю невесту». Успехом пользовалась трагедия В. А. Озерова «Фингал».

В то же время читатели впервые могли познакомиться с Пушкиным — автором «Бориса Годунова»: в 1831 году вышло отдельное издание трагедии. Но еще до того как стал известен Пушкин-драматург, русский театр пытался приспособить для сцены его стихотворные и прозаические произведения. Первой пьесой Пушкина, увидевшей свет рампы при жизни поэта, был «Моцарт и Сальери».

Премьера состоялась еще до открытия Александринского театра, на сцене Большого театра 27 января 1832 года. Пушкин в это время находился в Петербурге, но присутствовал ли он на спектакле, — неизвестно. Роль Сальери играл Я. Г. Брянский, Моцарта — И. И. Сосницкий. Об исполнении трагедии отзывов не сохранилось. Надо полагать, что спектакль в целом не удался. Его повторили еще один раз, и он сошел с репертуара. В 1840 году к роли Сальери обратился В. А. Каратыгин. Образ Сальери привлекал Каратыгина менее всего своим «злодейством». В Пушкине, в его словах, вложенных в уста Сальери о труде художника, Каратыгин хотел найти себе союзника, еще раз укрепиться в верности своей позиции. Но суровая простота, психологическая сложность пушкинского Сальери оказались недоступны трагику. Спектакль прошел всего один раз. Впоследствии роль Сальери играл Щепкин; по отзывам рецензентов, это тоже не было удачей.

В 1837 году в Александринском театре намечалась премьера «Скупого рыцаря». Спектакль был назначен на 1 февраля. В этот день в Петербурге происходило отпевание поэта, и правительство, боясь манифестации, отменило спектакль.

Первое представление «Скупого рыцаря» состоялось лишь в 1852 году в Александринском театре по инициативе Щепкина в его бенефис во время гастролей актера в Петербурге. Сам бенефициант в спектакле не участвовал. Роль Барона играл В. А. Каратыгин, Альбера — А. М. Максимов. Несмотря на то, что актеры, по свидетельству А. И. Вольфа, «превосходно прочли свои роли», спектакль на сцене не удержался.

«Каменный гость», наиболее репертуарная пьеса из «маленьких трагедий» Пушкина, также впервые увидел свет ramпы в Александринском театре (1847). В спектакле участвовали В. А. Каратыгин (Дон Гуан), В. В. Самойлова (Дона Анна). Актеры театра явились первыми исполнителями «Бориса Годунова» (1870) и «Пира во время чумы» (1899).

Как видим, Александринский театр дал сценическую жизнь всем драматическим произведениям Пушкина; в рассматриваемый период в театре были показаны «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Каменный гость». Но кроме приоритета первой постановки театру здесь похвалиться нечем; успеха на пути воплощения пушкинских пьес он в эти годы не добился. Пушкинская «судьба человеческая», раскрытая в жизненно-многогранных характерах, не могла быть донесена актерами, воспитанными в традициях классицизма, на образах с одной, всепоглощающей чертой. Широко известно высказывание Пушкина: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой — скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства».

Эти строки, раскрывающие противоположность эстетики классицизма и реализма, в той части, где характеризуется шекспировский метод построения образов, могут быть адресованы самому Пушкину. Пушкинский Барон не только скуп, его характер многогранен; он был придворным, полководцем, он вновь готов сесть на боевого коня и защищать своего герцога, образ Барона величествен и трагичен. Мольеровский «Скупой» — сатирическая комедия нравов — не поднимается до тех философских обобщений, которые даны Пушкиным. «Не скупость Барона, а золото господствует в трагедии», — пишет Б. П. Городецкий<sup>37</sup>.

Но создать сложный образ скупца, вложить в трагедию философский смысл Александринский театр не смог. Это зависело от общего подхода к трагедии и от исполнителя главной роли В. А. Каратыгина. Интересно, что через год после спектакля Александринского театра Щепкин уже в Москве сам выступил в главной роли «Скупого рыцаря». Современники высоко оценили его работу.

Когда Щепкин приехал с ролью Скупого рыцаря в Петербург (1853), до конца стали ясны недостатки каратыгинского исполнения. Простоты и правды не хватало Каратыгину и в других ролях «маленьких трагедий» Пушкина.

---

<sup>37</sup> Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 275.

Каратыгин подходил к ним со старой меркой трагического актера.

Несмотря на трудную сценическую судьбу пушкинских созданий в Александринском театре, недооценивать их значение было бы неверным. Соприкосновение актеров старой школы с пушкинскими характерами еще раз показало необходимость нового подхода к ним.

По-иному сложилась на Александринской сцене судьба «Горя от ума». В 1824 году воспитанники петербургского Театрального училища репетировали «Горе от ума» с согласия автора. Грибоедов не раз приезжал на репетиции, однажды он привел с собой своих друзей — А. А. Бестужева и В. К. Кюхельбекера. Но когда спектакль был уже почти подготовлен, петербургский генерал-губернатор М. А. Милорадович запретил его.

В исполнении профессиональных актеров отрывок из первого действия «Горя от ума» был показан 2 декабря 1829 года на сцене петербургского Большого театра. Чацкого играл Сосницкий, Фамусова — Борецкий.

«Московский бал» — так называлось третье действие «Горя от ума», показанное в Петербурге, в Большом театре в бенефис А. М. Каратыгиной-Колосовой (1830). В спектакле участвовали В. А. Каратыгин (Чацкий), М. Семенова (Софья), Рязанцев (Фамусов), Дюр (Молчалин), Монготье (Лиза), Ежова (Хлестова), Брянский (Горич), А. М. Каратыгина (Наталья Дмитриевна), Сосницкий (Загорецкий), Экунин (Скалозуб), П. Григорьев (Тугоуховский), Гусева (Хрюмина-бабушка).

В течение 1830 года отрывки из «Горя от ума» давались на сцене петербургского Большого театра двадцать пять раз. Полностью, но в искаженном цензурой виде «Горе от ума» впервые шло в Петербурге 26 января 1831 года в бенефис Я. Г. Брянского.

Сохранившаяся афиша<sup>38</sup> дает возможность установить полный состав исполнителей. Именно этот спектакль с этим составом перешел со сцены Большого театра на Александринскую сцену. Фамусов — Рязанцев, Софья — Семенова, Чацкий — В. Каратыгин, Платон Михайлович — Брянский, Наталья Дмитриевна — Каратыгина, Репетиллов — Сосницкий, Загорецкий — П. Каратыгин, Молчалин — Дюр, Скалозуб — П. И. Григорьев, Лиза — Азаревичева, Хлестова — Ежова, Графиня-бабушка — Гусева, Графиня-внучка — Прилуцкая, Тугоуховский — Воротников, Княгиня — Величкина, княжны — Лабазина, Монготье, Григорьева, Кальбрехт, Степанова, Трохнева, слуги — Алекин, Мельников, г. N — Григорьев П. Г., г. D. — Дубровин, лакей Чацкого — Руссо, лакей Горичевых — Пикановский, лакей Хрюминой — Соколов, лакей Скалозуба — Беккер.

Афиша давала не ту последовательность действующих лиц, которую принял Грибоедов. Нужно было «не обидеть» известных актеров, занятых в спектакле. Так, почти во всех рукописных списках комедии после «Фамусова» и «Софьи» стоит «Лизанька, служанка ея». Но дирекция сочла невозможным малоизвестную актрису М. А. Азаревичеву поставить раньше В. Каратыгина,

---

<sup>38</sup> Впервые опубликована в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1893/94 г., приложение III.

Я. Г. Брянского, А. М. Каратыгиной и других известных актеров, и Лиза переместилась в афише с третьего на десятое место! Но дело не ограничивалось такими «невинными» изменениями. В течение долгих лет в постановках «Горя от ума» на петербургской сцене (в Большом театре, а затем и в Александринском) была значительно уменьшена роль Хрюминой-внучки и многие реплики ее переданы Наталье Дмитриевне Горич.

Эта искажающая грибоедовскую пьесу «операция» была произведена в первый раз во время представления «Московского бала» в бенефис А. М. Каратыгиной. Некоторые исследователи объясняли этот факт «режиссерскими нуждами». Правильное объяснение ему дал В. А. Филиппов: «Влиятельнейшая актриса труппы А. М. Каратыгина-большая, к тому же жена первого актера театра Василия Андреевича Каратыгина, ставя в свой бенефис “Московский бал”, не могла примириться с ролью в двадцать семь реплик и увеличила ее на семь реплик и три явления за счет роли, исполнявшейся Шемаевой-меньшей. Воля бенефициантки, скрепленная цензурным разрешением, стала театральной традицией на тридцатилетие (по крайней мере в изданиях комедии, основанных на театральном тексте, — Смирдина, Серчевского, 1858 г. — эти искажения сохранены)»<sup>39</sup>.

Как же играли «Горе от ума» на петербургской сцене? Об игре В. А. Каратыгина в роли Чацкого П. Н. Арапов вспоминал: «Несколько раз видели мы нашего незабвенного В. А. Каратыгина в роли Чацкого и должны сознательно сказать, при всем нашем уважении к его таланту, что дивный наш трагик не удовлетворял нашим требованиям, его голос, дикция и представительность были слишком резки для Чацкого и колоссальный его рост не подходил на сцене под вседневное одеяние, то есть фрак или сюртук»<sup>40</sup>. Воспитанному на озеровской драматургии, будущему мастеру исторических портретов Каратыгину была чужда современность на сцене. Его трагическая декламация не шла к реалистическим стихам Грибоедова с их простой разговорной интонацией.

Среди первых исполнителей грибоедовской комедии должен быть выделен И. И. Сосницкий, исполнявший роль Репетилова. При подготовке этой роли Сосницкий руководствовался указаниями самого Грибоедова. «Он, — писал о Сосницком Арапов, — можно сказать, создал этот характер пустомели... Г. Сосницкий был близко знаком со своим оригиналом Репетиловым и потому принял настоящую его складку; этот даровитый актер потому резко отделяется от других, что он совершенствовал свой талант в обществе, был принят в лучших гостиных, играл превосходно молодых светских людей и танцевал прекрасно»<sup>41</sup>. Это указание на «портретность» Репетилова — Сосницкого, с одной стороны, и «светскость», «барство» — с другой — имеет под собой

---

<sup>39</sup> Вл. Филиппов. Ранние постановки «Горя от ума». «Литературное наследство», т. 47 – 48. М., Изд-во АН СССР, 1946, стр. 308.

<sup>40</sup> А. С. Грибоедов и его сочинения, изд. Е. Серчевского. СПб., 1858, стр. 400.

<sup>41</sup> А. С. Грибоедов и его сочинения, стр. 402.

почву. Известно, что Щепкину в роли Фамусова долго не удавалось показать его барство. Именно за умение передать эту сторону характера грибоедовского героя и хвалил Щепкин Сосницкого. В «Горе от ума», говорил Щепкин, «много живых портретов; в Репетилове автор изобразил одного богатого господина, известного в свое время переносчика литературных вестей и сплетен от Грибоедова и кн. Вяземского к их противникам и обратно. Роль эта трудная, и только один Сосницкий исполнял ее отлично; в его игре действительно был виден барин»<sup>42</sup>.

Ранние постановки «Горя от ума» всколыхнули русскую публику. «То-то радость! То-то праздник», — писал зритель петербургской постановки будущий драматург И. Е. Гогниев<sup>43</sup>.

19 апреля 1836 года в Александринском театре состоялось первое представление «Ревизора». Спектакль подробно освещен в литературе. Сохранились отзывы и свидетельства современников (А. И. Вольф, А. И. Храповицкий, П. В. Анненков, А. Я. Панаева и др.), афиша представления, набросок декораций первого акта. В 1934 году С. С. Даниловым была обнаружена полная монтировка спектакля, позволившая восстановить сценическое оформление премьеры, костюмы действующих лиц и т. д. Учившийся в 1830-е годы в театральной школе будущий трагик Л. Л. Леонидов рассказал в своих воспоминаниях о живом интересе театральной молодежи к новой комедии. «Постановка в 1836 году гоголевского “Ревизора” была событием на русской сцене и реализмом в драматическом классе, — писал Леонидов. — А во мне она пробуждает особые школьные воспоминания, вследствие того, что в этой комедии участвовали мои одноклассники — Крамолей, Петров, Марковецкий, Ахалин и Горшенков, готовившиеся к выпуску. Избраны они были самим автором как вполне подходившие к назначенным ролям: Добчинского, Бобчинского, Держиморды, Хлестакова и Мишки как по фигурам, так и по сценическим способностям.

Известно, что “Ревизор” был пропущен с высочайшего разрешения; в театре имел усиленный интерес, и мы, воспитанники, следили, по возможности, за всеми репетициями, и, записывая через участвующих в комедии наших товарищей, — заучивали остроумный юмор Гоголя во всех его действующих лицах. Зачастую слышались у нас кстати и не кстати фразы Городничего: “Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать. От этого убыток казне!” или “Таков уж неизъяснимый закон судеб, что умный человек или пьяница, или рожу такую состроит, что хоть святых выноси”»<sup>44</sup>. Свидетельство Леонидова о том, что Гоголь сам принимал участие в подготовке спектакля, подтверждается рядом других мемуарных источников.

---

<sup>42</sup> М. А. Щепкин. Рассказы М. С. Щепкина. «Исторический вестник», 1898, № 10, стр. 215.

<sup>43</sup> См.: «Литературный архив». Материалы по истории литературы и общественного движения. 1. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1938, стр. 294.

<sup>44</sup> Л. Л. Леонидов. Воспоминания. 1835 – 1843. «Русская старина», 1888. т. 58. стр. 227 – 228.



В спектакле играли Сосницкий (Городничий), Сосницкая (Анна Андреевна), Асенкова (Марья Антоновна), Дюр (Хлестаков), Афанасьев (Осип). На исполнении комедии сильно сказалась водевильная традиция. Преодолеть привычные каноны водевильной игры петербургским актерам оказалось не под силу.

«“Ревизор” сыгран — и у меня на душе так смутно, так странно, — признавался Гоголь. — Я ожидал, я знал наперед, как пойдет дело, и при всем том чувство грустное и досадно-тягостное облекло меня... Главная роль пропала; так я и думал. Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде Альнаскарова, чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров».

Особенно недоволен остался автор исполнением ролей Бобчинского и Добчинского. «Оба наши приятели, Бобчинский — Добчинский вышли сверх ожидания дурны... Уже пред началом представления, увидевши их костюмированными, я ахнул. Эти два человечка, в существе своем довольно опрятные, толстенькие, с прилично приглаженными волосами, очутились в каких-то нескладных, превысоких седых париках, всклокоченные, неопрятные, взъерошенные, с выдернутыми, огромными манишками; а на сцене оказались до такой степени кривляками, что просто было невыносимо»<sup>45</sup>.

Совершенно неудовлетворительное исполнение выпускниками Театрального училища Крамолеем и Петровым ролей Добчинского и Бобчинского было настолько очевидным, что дирекция решила их заменить. С четвертого спектакля их роли передали Прохорову и Мартынову.

Новых исполнителей вводили поспешно, по существу без репетиций. Ни о какой серьезной работе над гоголевскими характерами не могло быть и речи. Роль Бобчинского Мартынов подготовил за несколько дней. О его первом выступлении в «Ревизоре» инспектор труппы А. И. Храповицкий записал в дневнике: «Добчинский и Бобчинский были несравненно выше своих предшественников»<sup>46</sup>.

Но быть «выше своих предшественников» еще не значило постичь существо гоголевского образа, и недаром Белинский отметил исполнение этой роли Мартыновым лишь как «посредственное». Это был только первый опыт Мартынова в драматургии Гоголя.

Из всех исполнителей «Ревизора» Гоголь выделил Сосницкого — Городничего и Афанасьева — Осипа.

«Вообще с публикою, кажется, совершенно примирил “Ревизора” Городничий, — писал Гоголь. — В этом я был уверен и прежде, ибо для таланта, каков у Сосницкого, ничего не могло остаться необъясненным в этой роли. Я рад, по крайней мере, что доставил ему возможность выказать во всей ширине талант свой, об котором уже начинали отзываться равнодушно и

---

<sup>45</sup> Н. В. Гоголь. Собр. соч. в шести томах, т. 4, 1952, стр. 369, 372.

<sup>46</sup> Ленинградский государственный театральный музей. Отдел рукописей. Дневник А. И. Храповицкого за 1836 год.

ставили его на одну доску со многими актерами, которые награждаются так щедро рукоплесканиями во вседневных водевилях и прочих забавных пьесах»<sup>47</sup>.

Иван Иванович Сосницкий (1794 – 1871) — первый исполнитель роли Городничего — начал службу на петербургской сцене в 1812 году. Ко времени появления «Ревизора» это был уже сложившийся мастер с двадцатипятилетним опытом работы. Встреча с образом Городничего имела этапное значение для дальнейшего развития Сосницкого-актера. Незаменимый исполнитель комедийных ролей любовников и фатов, он уже после создания роли Репетилова обратил на себя внимание как острохарактерный актер. Исполнение Сосницким роли Городничего не только утвердило это мнение, но и показало, что в лице Сосницкого Александринский театр имеет крупного актера реалистического направления. Участие в «Ревизоре» упрочило за Сосницким славу выдающегося актера и вписало его имя в историю театра.

Как ни хорошо играл Сосницкий, но сравнение его с московским исполнителем роли Городничего Щепкиным оказалось не в пользу первого.

В 1838 году Сосницкий гастролировал в Москве и играл там Городничего, в то же время Щепкин играл эту роль в Петербурге. «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”» восторженно отзывались об игре Щепкина. Критик отметил, что столичная публика привыкла видеть в этой роли Сосницкого, и многие думали, что Городничий именно и должен быть таким; после же Щепкина кажется, что «Гоголь с него списывал своего Городничего, а не он выполнял роль, написанную Гоголем»<sup>48</sup>.

По-иному отзывалась о Сосницком — Городничем московская пресса. Резко отрицательно оценил эту работу Сосницкого Белинский. В статье, озаглавленной «Г. Сосницкий на московской сцене в роли городничего», Белинский ни разу не упомянул имени петербургского актера, но вынес ему суровый приговор, отметив, что только после спектакля 13 апреля (день, когда Сосницкий выступил в Москве в роли Городничего) он постиг «талант Щепкина во всей его бесконечной силе». Впоследствии Белинский вернется к оценке Сосницкого в статье «Александринский театр», где даст более доброжелательную характеристику его дарования.

Тогда же, находясь под обаянием щепкинского таланта и непосредственных впечатлений от его игры в «Ревизоре», Белинский не мог принять другого исполнителя этой роли.

Сравнительное описание игры Щепкина и Сосницкого в роли Городничего оставил Д. В. Аверкиев. Он писал: «Один (Щепкин. — *Ан. А.*) был по преимуществу комик, способности другого определялись так называемым амплуа больших характерных ролей. У одного Городничий выходил простоватее, трусливее, и там, где был простор комической ярости и злости, например, в пятом акте, Щепкин делал чудеса; у Сосницкого Городничий

---

<sup>47</sup> Н. В. Гоголь. Собр. соч. в шести томах, т. 4, стр. 371 – 372.

<sup>48</sup> Театр. «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”», 1838, № 18. 30 апреля, стр. 354 – 355.

выходил сдержаннее, более себе на уме; самое плутовство его было, так сказать, обработаннее, не являлось, как бы естественной принадлежностью лица, а походило на вещь, приобретенную долгим опытом»<sup>49</sup>.

В литературе о «Ревизоре» почти не обращалось внимания на исполнителя роли Осипа актера А. И. Афанасьева. Между тем фигура Афанасьева интересна не только тем, что он был первым создателем образа Осипа. Пришедший на петербургскую сцену из Москвы, Афанасьев был образованным человеком с передовыми демократическими взглядами. Исключенный из Московского университета, где он дружил с известным впоследствии поэтом-демократом А. И. Полежаевым, Афанасьев всецело отдал себя театру. Он играл в московском Петровском театре, затем в Александринском. Его «специальностью» были роли простых людей. В. Г. Белинский отмечал искусство Афанасьева в создании образов подъячих и лакеев. В этом смысле Афанасьев стал одним из, предшественников и сподвижников Мартынова. Конечно, кроме различия масштабов дарования, следует иметь в виду, что мартыновское воплощение образов простых людей имело ясную идейную целеустремленность, связано с гоголевской концепцией «маленького человека», с темой социально-униженной личности. «Маленькие» люди Афанасьева не так четко очерчены социально, как мартыновские герои. Но в пору борьбы за демократизацию Александринской сцены этот актер вместе с Мартыновым, Линской, Гусевой стоял в первом ряду защитников нового направления.

Как видим, на первом представлении «Ревизора» встретились актеры различных школ. Твердо ставший на путь правдивой игры Сосницкий, актер московской школы Афанасьев, также тяготевший к реализму, водевильные артисты Дюр и Асенкова, актер старой классицистской манеры Толченев (Земляника). Цельного спектакля получиться не могло. И все же слишком велика была сила гоголевской комедии, чтобы не потрясти зрителей. Вот что писал П. В. Анненков о первом представлении «Ревизора»: «Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах (публика была избранная в полном смысле слова), словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это возрастало потом с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс, большинство зрителей, выбитое из всех театральных ожиданий и привычек, остановилось на этом предположении с непоколебимой решимостью. Однако же в этом фарсе были черты и явления, исполненные такой жизненной истины, что раза два, особенно в местах, наименее противоречащих тому понятию о комедии вообще, которое сложилось в большинстве зрителей, раздавался общий смех. Совсем другое произошло в четвертом акте: смех по временам еще перелетал из конца залы в другой, но это был какой-то робкий смех, тотчас же и пропадавший; аплодисментов почти совсем не было; зато напряженное внимание, судорожное, усиленное следование за всеми оттенками пьесы, иногда мертвая тишина, показывали, что дело, происходившее на сцене,

---

<sup>49</sup> Д. Аверкиев. Народный театр в Москве. «Московские ведомости», 1872, № 146, 12 июня, стр. 3.

страстно захватывало сердца зрителей. По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во всеобщее негодование, которое довершено было пятым актом. Многие вызывали автора потом за то, что написал комедию, другие за то, что виден талант в некоторых сценах, простая публика — за то, что смеялась, но общий голос, слышавшийся по всем сторонам избранной публики, был: “Это — невозможность, клевета и фарс”»<sup>50</sup>.

«Женитьба» была поставлена на Александринской сцене 9 декабря 1842 года в бенефис Сосницкого. В ноябре 1842 года Гоголь писал Щепкину из Рима: «Напишите Сосницкому, что я очень просил его, чтобы он приискал хорошего жениха, потому что эта роль, хотя не так, по-видимому, значительна, как Кочкарева, но требует таланта...»<sup>51</sup> Хорошего исполнителя на роль жениха в театре нашли: это был Мартынов. Но хотя в спектакле кроме Мартынова участвовали Сосницкая (Агафья Тихоновна), Сосницкий (Кочкарев), Гусева (Фекла), П. И. Григорьев (Жевакин), «Женитьба», по выражению Белинского, была «ошикана».

А. И. Вольф писал, что публика «была сильно озадачена отсутствием сюжета в “Женитьбе” и с недоверчивостью и сдержанностью отнеслась к ряду живых и высоко-комичных личностей, выведенных автором “Ревизора”. Большинству показалось дело неоконченным, так как Подколесин не женится, а только выскакивает из окна, и при падении занавеса в первое представление раздалось даже легкое шиканье»<sup>52</sup>.

С точки зрения бытовавших в то время сценических правил «Женитьба» не имела драматического действия и обычной развязки. Гоголевская «Женитьба» противостояла всему тому водевильному развлекательному репертуару, которым была заполнена Александринская сцена. Гоголь пренебрег условными театральными правилами, создав реалистическую комедию с острой сатирической направленностью. Так же как и «Ревизор», «Женитьба» прокладывала дальнейший путь критическому реализму в драматургии. Сатирическая заостренность пьесы вызывала истощный вой болгаринской «Северной пчелы». «Теперь враги Гоголя пируют», — писал В. Г. Белинский после неудачи первой постановки<sup>53</sup>.

Спектакль был неровен. Отсутствие динамичного, напряженного действия в привычном смысле этих слов многие актеры стремились заменить внешними комедийными приемами. Даже те немногочисленные отзывы, которые дошли до нас, позволяют утверждать, что кроме Мартынова (Подколесин), Сосницкой (Агафья Тихоновна) и Гусевой (сваха) исполнители старались во что бы то ни стало рассмешить зрителей, прибегая к «фарсам» и карикатуре. «Женитьбу»

---

<sup>50</sup> П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1960, стр. 81 – 82.

<sup>51</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 12. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 122 – 123.

<sup>52</sup> А. И. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года, ч. 1. СПб., 1877, стр. 100.

<sup>53</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 125.

играли как заурядный водевиль.

В 1842 году вышел в свет первый том поэмы «Мертвые души». Гениальное гоголевское творение, содержащее страстный протест против самодержавно-крепостнического строя, сразу же оказалось в центре общественно-литературной борьбы. Интерес к новому произведению Гоголя заставляет театр откликнуться на это событие. Уже 9 сентября первая переделка под названием «Комические сцены из новой поэмы “Мертвые души”» была поставлена на сцене Александринского театра, а 11 сентября — в Малом театре. Автором инсценировки был Н. И. Куликов.

Инсценировка Куликова была типичной бенефисной поделкой, лишенной сколько-нибудь серьезного художественного значения. Она охватывала лишь финальные главы «Мертвых душ», причем многим действующим лицам были приданы произвольно имена и фамилии. Куликов спекулировал на имени Гоголя, на том общественном внимании, которое было привлечено к новому произведению известного писателя. Роль почтмейстера, ту самую роль, которую в Москве в этой инсценировке исполнял Щепкин, а затем Пров Садовский, в Александринском театре играл Мартынов. Это не было простой случайностью. Дело в том, что первая картина инсценировки, представлявшая собой монтаж текста IX и X глав поэмы, включала рассказ почтмейстера о капитане Копейкине.

В повесть о капитане Копейкине вложено живое социальное содержание. Рассказ почтмейстера о судьбе самоотверженного воина, защитника родины, обреченного искать средства существования в бездушном, холодном чиновничьем Петербурге, приобретал гораздо более широкий смысл, нежели просто вставной эпизод, уводящий к тому же, на первый взгляд, от основной темы произведения. Здесь выражен гнев Гоголя против «сильных мира сего», сочувствие писателя простым, честным людям. Вот почему Щепкин, Мартынов, Садовский взяли роль почтмейстера.

Полная истинного трагизма история капитана Копейкина, несмотря на полуанекдотическую форму, заставляла глубоко задуматься над судьбой ее героя.

Инсценировка «Мертвых душ» прошла в Александринском театре восемь раз подряд, а затем была снята с репертуара. Однако Мартынов уже помимо спектакля продолжал выступать с рассказом о Копейкине. По примеру Щепкина, включившего этот отрывок в свой репертуар чтеца, Мартынов постоянно читал «Повесть о капитане Копейкине» на литературных вечерах, во время гастролей и со сцены Александринского театра. Артист неустанно совершенствовал свое исполнение. В 1851 году журнал «Москвитянин» писал: «Мартынов прочел — и прочел прекрасно — рассказ капитана Копейкина из “Мертвых душ” Гоголя»<sup>54</sup>.

Так некогда запрещенная цензурой повесть о Копейкине получила большую популярность.

Таким образом, в пропаганде произведений Гоголя среди широкого круга

---

<sup>54</sup> «Москвитянин», 1851, № 18, стр. 118.

зрителей Александринскому театру принадлежало почетное место.

Произведения Гоголя, принесшие с собой на сцену дыхание подлинной жизни, подготовили встречу александринских актеров с пьесами Тургенева, Сухово-Кобылина, Островского. Известно, что «Нахлебник» и «Холостяк» написаны специально для Щепкина, который должен был играть в них главные роли. Но «Нахлебника» цензура запретила. Эта неудача так подействовала на Тургенева, что, создавая «Холостяка», он сознательно стремился избежать острых социальных мотивов. Несмотря на авторское «приспособление» комедии к цензурным требованиям, в ней осталась сильно звучать гуманистическая тема.

Премьера «Холостяка» состоялась в бенефис М. С. Щепкина 14 октября 1849 года во время гастролей прославленного актера в Петербурге. Четыре представления «Холостяка» прошли с успехом. Особого признания заслужила игра Щепкина (Мошкин), П. Каратыгина (фон Фонк), Линской (Пряжкина), Мартынова (Шпундик). На спектакль откликнулся Н. А. Некрасов в «Современнике». Он писал: «Ясно, что сочувствие к русской комедии в публике существует: явись настоящая русская комедия — и не увидишь, как полетят со сцены, чтобы уже никогда не возвратиться, жалкие переделки и подражания, бесцветные и безличные, натянутые фарсы и т. п. Еще более порадовало нас сочувствие к русской комедии в наших актерах, — сочувствие, которого нельзя было не заметить в представлении “Холостяка”. Ни тени той самоуверенной небрежности, которая встречается при исполнении фарсов и водевилей, не заметили мы при исполнении “Холостяка”. Артисты, видимо, принялись за дело с уважением, подобающим русской комедии, и исполнили его превосходно»<sup>55</sup>. Рецензия Некрасова, как видим, вышла за рамки отзыва на один спектакль, здесь была попытка поставить некоторые общие вопросы русской комедии.

После отъезда Щепкина из столицы пьеса исчезла с афиши — никто из петербургских актеров не рисковал выйти в роли, которую блистательно играл Щепкин. Лишь через десять лет комедия была возобновлена с Мартыновым в роли Мошкина.

В первом акте Мошкин — Мартынов — это живой добрый старик. Он напоминает ряд водевильных персонажей — хлопотунов, устроителей чужих судеб...

Запыхавшийся, приходит Мошкин — Мартынов домой. Руки у него заняты: под мышкой голова сахара, в одной руке — бутылка, в другой — дамская круглая картонка. Приготовления к званому обеду, большой диалог со Шпундиком. Старик Мошкин рассказывает другу историю своей жизни за те двадцать лет, что они не виделись. Во всех этих сценах Мартынов — Мошкин казался человеком, упоенным своим мнимым благополучием. Да и как же не быть ему довольным? Это он, Мошкин, взял на воспитание и вырастил чудесную девушку Машу, которую любит, как родную дочь, а сейчас выдает

---

<sup>55</sup> Н. А. Некрасов. Полн. собр. сочинений и писем, т. 9. М., Гослитиздат, 1950, стр. 545.

замуж «за столичного молодого человека». «Я, брат, должен про себя сказать: я на судьбу жаловаться не могу; я счастлив, ей-богу счастлив... не по заслугам», — признается Мошкин Шпундику. И чем полнее счастье Мошкина, тем трагичнее представлялось его положение после отказа Вилицкого жениться на Маше.

Высокого драматизма достигал Мартынов в сцене чтения Мошкиным письма Вилицкого. Протест «маленького человека» со всей силой звучал в словах Мартынова — Мошкина. Оскорбленный и возмущенный, Мошкин собирается к Вилицкому. У себя дома он представляет разговор с ним. «Нет, отвечайте мне, милостивый государь, отвечайте, — восклицает Мошкин. — Разве она не благовоспитанная девица, милостивый государь? Разве она не с правилами девица, а? а?.. Я вам покажу, милостивый государь, погодите; я вам не позволю насмеяться над нами...»

«Я никогда не забуду третьего акта, — вспоминал один из современников Мартынова, — весь театр плакал слезами Мартынова и смеялся его смехом... Можно ли забыть сцену, когда, оскорбленный до глубины души отказом Вилицкого, Мошкин собирается идти к нему, вызвать его на дуэль, а затем передумывает и говорит, что станет перед Вилицким на колени и будет его умолять. Сколько в этих переходах, от злобы к отчаянию было искренности, правды, той правды, которая захватывала зрителя и заставляла его забывать, что перед ним сцена, а не действительная жизнь»<sup>56</sup>.

Высоко оценил мартыновское исполнение И. С. Тургенев. Однажды А. Ф. Писемский, бывший с Мартыновым в дружеских отношениях, буквально затащил на спектакль Тургенева, не любившего смотреть на сцене свои пьесы. После спектакля Тургенев сказал Писемскому: «Я и не воображал, что мог написать такую слабую вещь, а Мартынов из такой слабой вещи мог создать нечто колоссальное».

Большой успех сопровождал представления «Провинциалки» И. С. Тургенева (1851). Пьеса была специально написана для В. В. Самойловой, творчество которой Тургенев высоко ценил. Самойлова в роли Дарьи Ивановны тонко передала особенности тургеневского стиля, достигла «кружевного» мастерства ведения диалога. Изящно, грациозно и легко очаровывала Дарья Ивановна — Самойлова старого жуира графа Любина (В. В. Самойлов). В том же году В. В. Самойлова гастролировала в Москве. Управляющий московской конторой А. Н. Верстовский писал А. М. Геденову 12 апреля 1851 года: «Представления г. Самойловой расшевелили московскую публику, все хотят ее видеть... Многие ставят ее выше Плесси... Простота игры г. Самойловой действительно нова и неудовлетворительна для людей приобвыкших к сильнейшим потрясениям. Роль Провинциалки была лучшей ролью Рыкаловой, но ей далеко до Самойловой»<sup>57</sup>.

В 1856 году на Александринской сцене появилась «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина, пьеса, которая впоследствии станет одной из самых

---

<sup>56</sup> М. Ф. Театр и музыка. «Новое время», 1890, № 4992, 21 января, стр. 3.

<sup>57</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 13525, л. 110 об.

репертуарных пьес этого театра на разных этапах его истории. Почти каждый год в Александринском театре шла «Свадьба Кречинского». В этой пьесе в коронных своих ролях будут выступать П. Васильев, Давыдов, Варламов, Далматов, Жулева, Стрельская, Корвин-Круковский, Аполлонский, Юрьев, Горин-Горяинов, Корчагина-Александровская и другие корифеи театра. «Свадьба Кречинского» относится к тем жемчужинам Александринского театра, которыми он по праву может гордиться.

Возвращаясь к премьере, следует отметить, что тогда никак нельзя было предвидеть счастливой судьбы пьесы. На премьере весь интерес зрителей и критики сосредоточился на образе Кречинского. Полемика шла вокруг трактовки этой роли В. В. Самойловым, вернее даже, не всей трактовки, а одной ее стороны. Дело в том, что, изображая Кречинского, в соответствии с авторским замыслом, бездушным, самоуверенным, хитрым и вкрадчивым авантюристом, Самойлов уже от себя придал Кречинскому черты, говорящие о его польском происхождении. Вот эта черта — польский акцент Кречинского — Самойлова — и была тем камнем преткновения, мимо которого не прошел почти ни один современник-рецензент и ни один последующий исследователь-Спор идет и поныне. Суть его сводится к следующему. Некоторые исследователи (Л. П. Гроссман, И. Б. Березарк) считают, что польский акцент Самойлова опирался на житейские наблюдения артиста, а потому и придавал образу жизненную конкретность и достоверность тона восприятия. Другие, как, например, К. Л. Рудницкий, полагают, что, «ополячивая» Кречинского, актер тем самым лишил образ художественного обобщения, превращал Кречинского в фигуру нетипичную, случайную, а всю комедию — в забавный анекдот. Более того, по мнению К. Л. Рудницкого, игра Самойлова «прямо поддерживала критиков, пытавшихся ослабить воздействие сатиры Сухово-Кобылина»<sup>58</sup>.

Подобные противоречивые взгляды возникли не на пустом месте. Есть ряд отзывов современников, могущих подтвердить эти крайние точки зрения.

Критический разнобой в высказываниях может быть объяснен, учитывая лишь время, когда они появились. Прав И. Б. Березарк, связывающий в своей книге о В. В. Самойлове полемику вокруг Кречинского с образами польских авантюристов в литературе 1850 – 1860-х годов. Некоторые критики, в том числе И. И. Панаев в «Современнике», писали после премьеры о жизненной достоверности фигуры, созданной Самойловым, о том, что такие лица часто встречаются в московских и петербургских клубах. Но вот через несколько лет, во время гастролей петербургского актера в Москве, известный московский критик А. Н. Баженов резко отозвался о Кречинском — Самойлове. «Признаюсь, более чем удивился я, — писал Баженов, — когда из уст явившегося на сцену Кречинского полилась неприятно изломанная польским выговором и акцентировкою русская речь с постоянным скрадыванием и угловатым смягчением гласных звуков, с беспрестанными: но уж, ведь, но же,

---

<sup>58</sup> К. Рудницкий. А. В. Сухово-Кобылин. Очерк жизни и творчества. М., «Искусство», 1957, стр. 83.



ись и т. п., с исковерканными на польский лад словами (с единым условием, напр.), наконец с целою польскою фразою, вставленною в то место роли, когда Кречинский напал на мысль о подмене булавки... Почему г. Самойлов находит, что поляк скорее русского может быть шулером? Что это за угловатый патриотизм такой?»<sup>59</sup>

Эти строки должны быть поставлены в непосредственную связь с общим протестом демократической прессы против тенденции, распространившейся после подавления польского освободительного восстания 1863 года, изображать поляков проходимцами и авантюристами. Вспомним, что реакционный, антинигилистический роман В. П. Ключникова «Марево» (1864), вызвавший отрицательные отзывы М. Е. Салтыкова-Щедрина и Д. И. Писарева, содержал образ коварного польского авантюриста Вронского, «разлагавшего» молодежь. Вот почему Баженов так резко выступил против изображения Кречинского поляком.

Полнокровная сценическая жизнь «Свадьбы Кречинского» на Александринской сцене началась позже, уже в конце XIX века. Но и тогда, в 1850-е годы, встреча с комедией Сухово-Кобылина была одной из ступеней восхождения александринских актеров к высотам реалистического искусства.

Внимание литературно-театральных кругов на рубеже 1840 – 1850 годов было привлечено к драматургии А. Н. Островского. Произведения Островского во многом определили дальнейшее формирование русской самобытной школы сценического искусства. Переноса на сцену жизнь современного общества, показывая живых людей, как будто бы пришедших на сценические подмостки из замоскворецких купеческих домов, крестьянских дворов и бесчисленных департаментов, Островский давал актерам богатые возможности для овладения новым методом.

Начало творческой деятельности Островского и первые постановки его пьес на русской сцене проходили в условиях жесточайшей политической реакции. Годы 1848 – 1855 получили название «мрачного семилетия» в истории русской общественной жизни. Напуганный революцией во Франции, Германии, Австрии, Венгрии, Николай I выступил против сил пролетариата Западной Европы и национально-освободительного движения. Русский царизм выполнял «функцию европейской жандармерии»<sup>60</sup>.

Но царизм душил не только народы Европы, он был прежде всего смертельным врагом народов России. Обострение классовых противоречий в период революционной эпохи 1848 – 1849 годов вызвало усиление антикрепостнических выступлений, сурово подавленных царским правительством. Это была пора жестокой политической реакции, режим открытого насилия в стране. Разгромлен кружок Петрашевского, Салтыков-Щедрин сослан в Вятку, Шевченко отдан в солдаты, Герцен вынужден эмигрировать, и только смерть спасает Белинского от каземата Петропавловской крепости.

---

<sup>59</sup> А. Баженов. Сочинения и переводы, т. 1. М., 1869, стр. 170 – 171.

<sup>60</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 5, стр. 30.

Как же отразилась эта мрачная эпоха в жизни Александринского театра? Театр был взят под особый, еще более крепкий надзор. Прежние цензурные строгости казались «свободой слова» по сравнению с нынешними.

Произведениям, проникнутым пафосом свободолюбия, направленным против крепостничества и тирании, правительство стремилось противопоставить пьесы, утверждавшие идею самодержавия. Возобновляется забытая трагедия Крюковского «Пожарский» с В. Каратыгиным в заглавной роли, Висковатов пишет пьесу «Минин» на тему «не быть царству русскому без царя православного». Вместе с реакционной драмой некоего Анца «Спасенное знамя» эта пьеса усиленно поощрялась властями.

Цензоры регулярно посещали театр и следили за тем, чтобы актеры не отступали от цензурованного экземпляра пьесы. О тех же, кто позволял себе говорить что-либо «от себя», немедленно сообщалось в III Отделение.

Такова была обстановка, сложившаяся в театре в годы «мрачного семилетия». Можно представить себе те трудности, которые были связаны с проникновением на сцену пьес А. Н. Островского, бывшего в то время под надзором полиции. Задачи, стоявшие перед Островским, как реформатором театра, решались им в упорной борьбе. Особенно сложно эта борьба проходила в условиях Александринского театра, где рутина, косность, консерватизм неизменно заявляли о себе. Здесь ощущалось влияние вкусов бюрократического Петербурга и придворных кругов. В Александринском театре широко бытовали штампы помпезной трагедии, дешевые эффекты мелодрамы, легковесная водевильная трагедия, премьерство. Многие представители актерской «верхушки» отрицательно относились к произведениям Островского. Против «полушубочного» репертуара Островского резко восстали П. А. Каратыгин и В. В. Самойлов.

Во время первых постановок пьес Островского в Александринском театре образовалась крепкая актерская группа, с энтузиазмом принявшая новую драматургию. В эту группу входили А. Е. Мартынов, Ю. Н. Линская, П. К. Громова, Ф. А. Бурдин, И. Ф. Горбунов, П. И. Зубров и др. Комедии Островского явились новым словом в театре. О постановке пьесы «Не в свои сани не садись» (1853) А. И. Вольф писал: «С этого дня риторика, фальшь, галломания начали понемногу исчезать из русской драмы»<sup>61</sup>.

Среди ранних спектаклей Островского в Александринском театре выделялась комедия «В чужом пиру похмелье» (1856). Она знаменовала собой отход драматурга от славянофильских тенденций, проявившихся в пьесах «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется». В новой пьесе Островский обличил купца-самодура Тит Титыча Брускова, показал представителя разночинной интеллигенции скромного учителя Иванова. Образ «Кит Китыча» стал нарицательным, прочно войдя в литературу и публицистику. С тех пор он обозначает слепую власть денег, темноту, дикость и невежество.

В Малом театре роль Брускова играл П. М. Садовский. Брусков —

---

<sup>61</sup> А. И. Вольф. Хроника петербургских театров., ч. 1, стр. 156.

Садовский ходил в грязной замасленной поддевке, орал, показывал здоровые кулачищи. Актер всячески подчеркивал неукротимый «ндрав» своего героя. Это был полнокровный реалистический образ, созданный широкими мазками. Проще всего было бы Мартынову, исполнителю этой роли в Александринском театре, повторить внешний рисунок роли Садовского, этого замечательного и уже признанного исполнителя персонажей Островского, Но одна из черт подлинного таланта — творческая самостоятельность. И Мартынов создал свой, неповторимый образ «Кит Китыча». И. И. Панаев так описывал внешний облик Брускова — Мартынова: «На глазах г. Мартынова круглые черепаховые очки; на подбородке маленькая, редкая, клинообразная седая борода, беспрестанно приходящая в движение, седые волосы его длинны; в тонких губах какое-то нервическое движение. У него голос крикливый и резкий. Он в белом галстуке, в белом жилете, в длинном сюртуке, в сапогах сверх панталон и с тростью. Взглянув на эту фигуру, вы так и читаете в ней уверенность, что с деньгами все можно, что деньги — все, что перед деньгами все валяются в пыли, и видите перед собой грубое олицетворение этой силы»<sup>62</sup>.

Артист, придавал своему Титу Титычу внешний вид, несколько необычный для подобных типов Островского. «Благообразность» мартыновского Брускова не вязалась с представлением о замоскворецких купцах-самодурах Островского, уже успевшим укорениться благодаря игре П. М. Садовского. «Его игра была превосходна, — писал С. З. Бураковский, — но внешность, приданная Мартыновым Брускову, как-то не гармонирует со словами Аграфены Платоновны: “Ты что буянишь-то! Ты куда, в кабак, что ли зашел?”»<sup>63</sup>

В создании этого характера Мартынов шел от собственных жизненных впечатлений, от окружающей его реальной действительности. И если Брусков Садовского был типичным московским купцом, то мартыновский Брусков был купцом петербургским с его отличительными особенностями. Это был образ купца новой формации, образ, который займет большое место в поздних пьесах Островского. Какими-то своими чертами он предвосхищал такие персонажи, как Прибытков и Кнуров.

В этом спектакле Мартынова поддерживали Ю. Н. Линская (Аграфена Платоновна), П. К. Громова (Ненила Сидоровна), А. А. Рассказов (Капитон Титыч).

«В чужом пиру похмелье» вскрыло не обнаруженные еще возможности многих актеров. Их ждали новые встречи с Островским и прежде всего — «Гроза».

---

<sup>62</sup> [И. И. Панаев]. Петербургская жизнь. Заметки нового поэта. «Современник», 1856, т. 55, отд. V, стр. 190 – 191.

<sup>63</sup> С. Бураковский. Очерк истории русской сцены в биографиях ее главнейших деятелей. СПб., 1877, стр. 116 – 117.

***В. А. Каратыгин и его сценическая школа. Последователи  
Каратыгина. В. Г. Белинский об актерском искусстве  
Александринского театра. П. А. Каратыгин. М. С. Щепкин в  
Петербурге***

Признанным главой Александринской труппы 1830-х годов был знаменитый трагик Василий Андреевич Каратыгин (1802 – 1853), олицетворявший не только актерское искусство Петербурга, но и весь дух, царивший в стенах театра. Дебютировав на сцене петербургского Большого театра в 1820 году, он уже через десять лет стал прославленным артистом, премьером, любимцем публики.

В. А. Каратыгин обладал редкими сценическими данными: двухметрового роста, он был правильно сложен, подвижен, красив.

Каратыгин происходил из актерской семьи. Его отец А. В. Каратыгин — известный петербургский актер конца XVIII – начала XIX века; мать — актриса А. Д. Каратыгина-Перлова, брат — актер, водевилист и даровитый художник П. А. Каратыгин (1805 – 1879), деятельность которого оставила значительный след в истории Александринского театра. Партнершей В. А. Каратыгина выступала его жена — видная актриса А. М. Каратыгина-Колосова. Все они, кроме умершего за год до открытия театра А. В. Каратыгина, в 1830-е годы служили в театре (мать Каратыгиных умерла в 1839 году) и составляли, таким образом, группу, сильно влиявшую на его внутреннюю жизнь.

Ко времени открытия Александринского театра мировоззрение братьев Каратыгиных претерпело существенную эволюцию. Еще совсем недавно, лет восемь-десять назад, они находились в центре передовой молодежи столицы, были близки со многими будущими декабристами. Они были знакомы с А. С. Пушкиным, А. С. Грибоедовым, братьями А. А. и Н. А. Бестужевыми, А. И. Одоевским, В. К. Кюхельбекером. Через своего учителя П. А. Катенина Василий Каратыгин вошел в круг лучших представителей русской культуры. Это было время вольнолюбивых идей и «Зеленой лампы». В. Каратыгин пытался осуществить постановку трагедии Ротру «Венцеслав», которую перевел и переосмыслил, придав ей антиираническую направленность, близкий к декабристам А. А. Жандр. В 1825 году В. Каратыгин хлопотал о постановке пьесы В. Кюхельбекера «Шекспировы духи», а по инициативе П. Каратыгина ученики Театрального училища хотели показать на своей сцене грибоедовское «Горе от ума». Но «Венцеслава» не разрешила цензура, пьесу «Шекспировы духи» 6 января 1826 года, то есть после декабрьских событий, отклонили, а спектакль «Горе от ума» запретил петербургский генерал-губернатор М. А. Милорадович, тот самый, который вскоре был убит на Сенатской площади. 14 декабря братья Каратыгины были на Сенатской площади. Привело их туда чистое любопытство. Они не выражали особого сочувствия восставшим, как, например, артист И. П. Борецкий, который даже «метнул одно полено в бок кавалеристу»<sup>64</sup>, но и не осуждали их. Многие

---

<sup>64</sup> Воспоминания Бестужевых. Редакция, статья и комментарии

руководители восстания были близкими знакомыми Каратыгиных.

До закрытия театров в конце 1825 года (после смерти Александра I театры были закрыты на девять месяцев) в искусстве Каратыгина звучали ноты протеста и борьбы. Он выступал в антииранических, героических ролях. В последние сезоны перед восстанием он играл роли Гамлета, Ореста («Электра и Орест» Кребильона), Дон Педро («Инесса де Кастро» де Ламотта). Это были образы цареубийц, мстителей, мятежников.

Высоко ценивший талант Каратыгина А. С. Грибоедов писал в октябре 1824 года: «Для одного Каратыгина порядочные люди собираются в русский театр, несмотря на скудность трагического репертуара»<sup>65</sup>.

После разгрома восстания Каратыгиных словно подменили. Они поняли, что связь с декабристами могла окончиться для них печально. Отделавшись легким испугом, они как бы приняли присягу на верность новому царю. Это было верноподданничество подчеркнутое, истовое — так стараются, когда чувствуют за собой вину.

В письмах к П. А. Катенину, своему наставнику, Каратыгин жаловался на цензуру, в то же время ловко приспособившись к ней. Он сам переводил пьесы и старательно вытравлял из текста вольнолюбивые места. В 1833 году Каратыгин перевел драму Дюма и Дино «Ричард Дарлингтон». В пьесе Ричард угрожает восстанием, в переводе Каратыгина убраны все намеки на политические и общественные вопросы. В переводе «Короля Лира» усилены верноподданнические мотивы.

Каратыгин пользовался доверием и расположением Николая I. В 1830 году министр императорского двора П. М. Волконский уведомлял директора петербургских театров С. С. Гагарина: «Государь император высочайше повелеть соизволил: трагедию под названием “Вильгельм Телль” представить на театре в бенефис актера Каратыгина В. и после того более ее не играть»<sup>66</sup>.

С именем Каратыгина связана пропаганда националистических драм на сцене Александринского театра. Верноподданнические пьесы Кукольника, Полевого, Ободовского нашли в лице Каратыгина преданного почитателя.

В 1840-е годы Каратыгины не приняли нового направления в русской литературе и искусстве. Они выступали против «натуральной школы», Гоголя, Белинского. Каратыгины сочиняли водевили, содержавшие выпады против Белинского («Семейный суд» В. Каратыгина, «Авось, или Сцены в книжной лавке» П. Каратыгина), перу П. Каратыгина принадлежит печально известный водевиль «Натуральная школа», высмеивавший демократические тенденции русской литературы.

В искусстве середины века обозначился ясный рубеж. Перед каждым художником стояла задача определить свою позицию, служить «двум богам» было невозможно. Русское искусство знает мастеров, умевших сравнительно безболезненно перешагнуть через этот рубеж, постепенно сбросивших с себя

---

М. К. Азадовского. Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 88.

<sup>65</sup> А. С. Грибоедов. Сочинения. М.-Л., Гослитиздат, 1959, стр. 546.

<sup>66</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 5141, л. 1.

холодный академизм классической: школы. Но многие видные представители этой школы так и остались ее верными защитниками. Таким защитником своего искусства был Каратыгин.

В. В. Стасов писал о новом поколении русских художников, воспитанных не «на Державиных и Бенедиктовых, не на Марлинских, Булгариных, Кукольниках и Сенковских, а на Гоголе, Островском и Некрасове, Белинском, Добролюбове и Писареве»<sup>67</sup>.

Стасов выбрал не случайные имена. Эти имена олицетворяли дух и стиль уходящего и нового искусства. Не боясь задеть память великого Державина, он поставил его имя рядом с Булгариным. Стасову чужды реакционеры и классики старых форм. И если сопоставить названных Стасовым деятелей, представляющих старое искусство, с именем Каратыгина, мы увидим, что все они близки актеру или как-то связаны с ним. Оды Державина Каратыгин любил читать. «Марлинский сценического искусства» — так называл Каратыгина Белинский-Приподнятость и пафос стихов Бенедиктова (за что их сурово критиковал Белинский) были сродни исполнительской манере Каратыгина. Кукольник — один из любимых драматургов актера, усердный поставщик его репертуара. Кто же остался? Булгарин и Сенковский. Те, видя в Каратыгине верного трубадура николаевской власти, не жалели слов восхвалять его. Так замыкается круг.

В связи с этим нельзя пройти мимо одного мемуарного свидетельства. В начале 1840 года в честь создания нового журнала «Пантеон русского и всех европейских театров» состоялся торжественный обед. Собралось много деятелей литературы и искусства. Как вспоминает композитор и музыкальный теоретик Ю. К. Арнольд, там «завязался диспут между Вас. Андр. Каратыгиным и Вис. Григ. Белинским». Каратыгина поддержал Булгарин. «И пошли они втроем кричать: двое на одного, а один и того сильнее на двух»<sup>68</sup>.

В. А. Каратыгин долгое время держался старой классицистской манеры игры. Исполнительская манера классицизма была устойчивой потому, что ее представителями были не второстепенные актеры, а такие крупные таланты, в первую очередь петербургской сцены, как В. А. Каратыгин и Я. Г. Брянский. В. Г. Белинский, оставивший замечательные по своей глубине и тонкости сравнения петербургского и московского театра, отмечал, что к Александринскому театру «крепка приросли было формы классического сценизма, певучая декламация и менуэтная выступка», тогда как в Москве «классицизм не мог пустить глубоких корней», в Москве от артиста требуют вдохновенья, в Петербурге — искусства и формы.

«Классическая школа умрет с ее знаменитым представителем, — писал о Каратыгине в 1846 году А. А. Григорьев, — потому что только в нем сосредоточены ее живущие начала»<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. 2. М., «Искусство», 1952, стр. 612.

<sup>68</sup> Ю. Арнольд. Воспоминания, вып. III. М., 1892, стр. 177 – 179.

<sup>69</sup> А. Григорьев. Театральная летопись. «Репертуар и Пантеон», 1846, № 8,

Каратыгин много и тщательно работал над ролью. Дома стены его репетиционной комнаты были отделаны зеркалами. Здесь он шлифовал каждое движение, позу, поворот головы.

Систематическая, упорная работа, продуманность деталей, понимание искусства актера, как искусства живописного, внешнего, декоративного — характерные черты творческого облика Каратыгина.

Первое десятилетие сценической деятельности Каратыгин выступал преимущественно в классицистских трагедиях. Но, вытесняемая новыми жанрами, классицистская трагедия должна была уступить место романтической драме, пьесам Шекспира и Шиллера. 1830-е годы застают Каратыгина в зените славы. В Александринском театре он выступил в драмах «Рука всевышнего отечество спасла» и «Князь Скопин-Шуйский» Н. В. Кукольника, «Уголино», «Дедушка русского флота» и «Параша-Сибирячка» Н. А. Полевого, «Велизарий» Э. Шенка в переводе П. Г. Ободовского, «Кин» А. Дюма, а также в «Отелло», «Гамлете» и «Короле Лире».

Психологическая сложность героев шекспировских трагедий мало интересовала Каратыгина. Подходя к образам Шекспира с позиций классицистской эстетики, он, в противовес «вольному и широкому» изображению характеров, выделял в них одну главную страсть. Отелло в трактовке Каратыгина был диким ревнивцем, все время подозревавшим Дездемону в измене. На репетиции после реплики: «Крови, Яго, крови» — Каратыгин добавил слова «жажду я», взятые из старого перевода. Когда переводчик И. И. Панаев заметил артисту, что «Крови, Яго, крови» сильнее и проще, Каратыгин возразил: «Предоставьте уж мне говорить так, как я нахожу лучше. Эта фраза коротка для того, чтобы придать ей силу, необходимо прибавить “жажду я”». На спектакле же, по свидетельству Панаева, Каратыгин произнес всю фразу со сверкающими глазами и угрожающим жестом, вызвав бурные рукоплескания зрителей<sup>70</sup>. Борьба за престол — вот что подчеркивал Каратыгин при исполнении им главной роли в «Гамлете». В «Короле Лире» зрители любовались величию Лира — Каратыгина и приходили в изумление от эффектно разработанной сцены безумия.

Необычайно сильных внешних эффектов достигал Каратыгин в пьесах Шиллера. Обращая главное внимание на живописно-пластическую разработку образа, он отодвигал социальное содержание шиллеровских драм на задний план.

Тема мести лежала в основе его трактовки роли Карла Моора («Разбойники», 1828), оскорбленным сыном был Фердинанд («Коварство и любовь», 1827). Играя отщепенца и бунтаря Антони («Антони» Дюма-отца, 1831), Каратыгин не заинтересовался общественным протестом своего героя, а

---

стр. 68.

<sup>70</sup> См.: И. И. Панаев. Литературные воспоминания. «Academia», 1928, стр. 93 – 99. В романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» (1858) находим подробное описание игры Каратыгина в роли Отелло и восприятие этого исполнения разными кругами зрителей.

свел все к изображению его любовных неудач.

В 1833 году В. А. Каратыгин и его жена А. М. Каратыгина впервые приезжают на гастроли в Москву. Их приезд вызвал острую полемику в «Молве» между «П. Щ.»<sup>71</sup>, отрицательно отозвавшимся об игре Каратыгина, и С. П. Шевыревым, выступившим в защиту «светского» искусства, против вкусов демократических зрителей<sup>72</sup>.

Когда в 1835 году Каратыгин вновь приехал в Москву, полемика вокруг его имени разгорелась с новой силой. Искусству Каратыгина передовая критика противопоставляла творчество знаменитого трагика московского Малого театра Павла Степановича Мочалова.

Московский актер воплощал на сцене, как правило, одну тему — тему гордой, протестующей личности. В своих лучших ролях артист рисовал в различных вариантах один и тот же мятежный характер.

В истории культуры есть имена, которые упоминаются обычно вместе, для того, чтобы оттенить особенности каждого из них. Именно так вспоминают о гениальном актере-демократе Мочалове и петербургском премьере Каратыгине. По образному определению Б. В. Алперса, «судьба, вообще мало снисходительная к Мочалову, словно нарочно дала ему в постоянные спутники этого любимца публики, законченного выразителя театральной стихии... От этого спутника Мочалов не мог избавиться всю жизнь. Не раз этот неотвязчивый спутник заслонял его своей величественной фигурой, подавлял его своей уверенностью и сознанием неоспоримого превосходства»<sup>73</sup>. В многочисленных статьях, воспоминаниях, письмах того времени постоянно противопоставляются имена Мочалова и Каратыгина.

О том, чьи симпатии вызывало искусство Мочалова и Каратыгина, совершенно ясно сказано в одной из статей Н. И. Надеждина в «Молве». В отзыве о спектакле «Мария Стюарт», в котором участвовали одновременно оба актера — Мочалов в роли Мортимера и Каратыгин в роли Лейстера, — говорится: «Высшая часть публики, впрочем, ко всему довольно равнодушная, была за г. Каратыгина; средняя — наполовину, низшая — за г. Мочалова»<sup>74</sup>.

Такое четкое разграничение симпатий к Каратыгину и Мочалову со стороны различных слоев публики существовало всегда. Даже тогда, когда искусство Каратыгина уже не имело того успеха, каким оно пользовалось в 1830-е годы, театральное начальство стремилось поддержать пошатнувшуюся славу петербургского трагика, любимца «высшей части публики» и двора,

---

<sup>71</sup> Как доказал С. М. Осовцов («Русская литература», 1959, № 4), под инициалами «П. Щ.» скрывался Н. И. Надеждин.

<sup>72</sup> В 1833 году П. С. Мочалов гастролировал в Петербурге. Н. О. Дюр в водевиле «Артист» А. И. Булгакова зло пародировал декламацию Мочалова, вызывая смех зрительного зала («Северная пчела», 1833, 7 ноября, № 253).

<sup>73</sup> Б. Алперс. Актерское искусство в России. М.-Л., «Искусство», 1945, стр. 173.

<sup>74</sup> П. Щ. [Н. И. Надеждин]. Театр. Письмо III к г. издателю «Телескопа». «Молва», 1835, № 19, стлб. 319.



причем часто за счет умаления искусства Мочалова. Дирекция «оберегала» Каратыгина, стремилась оградить его от совместных выступлений с Мочаловым. Подтверждающие это уже известные в истории театра факты могут быть дополнены материалами из неопубликованной переписки А. М. Геденова и А. Н. Верстовского. Переписка относится к 1847 году, к одному из последних приездов Каратыгина в Москву. «С появлением г. Каратыгина явился ко мне г. Мочалов, — писал 3 апреля 1847 года Верстовский, — изъявляя желание играть вместе с г. Каратыгиным. Желая избежать всяких неприятных столкновений и не видя никакой от того прибыли, я отвечал ему, что я не могу допустить в представлении не испросивши прежде на то разрешения Вашего Высокопревосходительства... С г. Каратыгиным он мог бы только сыграть роль отца Миллера в “Коварстве и любви”... Мочалов уже с 20 апреля отправится по провинциям, о чем он сам сказал мне. Следовательно, нету причин и начинать ему и портить несколько другому»<sup>75</sup>.

Геденов одобрил решение Верстовского: «Недозволивши Мочалову по вызову его играть в теперешнее время с Каратыгиным, Вы очень хорошо сделали»<sup>76</sup>.

В. А. Каратыгин был под особой «охраной» не только театрального начальства. Когда А. А. Григорьев сатирически изобразил Каратыгина — Гамлета («высокий, здоровый, плотный, величавый, пожалуй, но столько же похожий на Гамлета, сколько Гамлет на Геркулеса»)<sup>77</sup>, А. М. Геденов писал Л. В. Дубельту: «Подобные действия редакторов “Репертуара” не могут не быть крайне оскорбительными для Каратыгина-1, составляющего главную цель неприличных враждебных выходов журнала. Талант Каратыгина, признанный всеми и удостоенный особенным высочайшим вниманием государя императора (Геденов хорошо знал, на что нужно делать акцент! — *Ан. А.*), конечно, не может пострадать от злонамеренных нападок журналистов, но я полагаю, что он заслуживает в рецензиях о нем более уважения»<sup>78</sup>. Л. В. Дубельт докладывал об этом шефу жандармов и главному начальнику III Отделения графу А. Ф. Орлову, который поручил Дубельту «сделать редактору журнала “Репертуар и Пантеон” г. Межевичу замечание за неприличные его выходы в театральных рецензиях и вместе с тем подтвердить ему, чтобы на будущее время, в критических статьях о театре, он не позволял себе выходить из границ строгого приличия»<sup>79</sup>.

Но вернемся ко второму приезду Каратыгина в Москву. В 1835 году в полемику вокруг имен Мочалова и Каратыгина вступил В. Г. Белинский. «И мое мнение об игре г. Каратыгина» (1835) — первая театрально-критическая статья Белинского, блестящий дебют его в области критики сценического

---

<sup>75</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 11498, лл. 137 – 138.

<sup>76</sup> Там же, л. 141.

<sup>77</sup> А. Триемечистов [А. А. Григорьев]. Гамлет на одном провинциальном театре. «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 1, стр. 38.

<sup>78</sup> ЦГИА, ф. 497, п. 97/2121, д. 10551, л. 21.

<sup>79</sup> Там же, л. 22.

искусства. В этой статье, всецело посвященной актерскому творчеству, Белинский дал не только развернутый анализ игры Мочалова и Каратыгина, но и поставил вопрос о социальной природе актерского искусства. «Г-н Каратыгин, как я уже сказал, берется решительно за все роли и во всех бывает одинаков или, лучше сказать, ни в одной не бывает несносен... Но это происходит скорее не от всесторонности таланта, но от недостатка истинного таланта. Г-ну Каратыгину нет нужды до роли: Ермак, Карл Моор, Димитрий Донской, Фердинанд, Эдип — ему все равно, была бы роль, а в этой роли были бы слова, монологи, а пуще всего возгласы и риторика: с чувством, без чувства, с смыслом, без смысла, повторяю, ему все равно!.. Здесь я вижу не талант, не чувство, а чрезвычайное умение *побеждать трудности*, это умение, которое так высоко ценилось французскими критиками XVIII века».

Говоря об исполнении Каратыгиным главной роли в трагедии А. С. Хомякова «Ермак», Белинский писал: «Чтобы заставить нас восхищаться им на сцене, надо сперва воротить нас ко времени *классицизма*, к этим блаженным временам наперсников, злодеев, героев, фижм, румян, белил и декламации. Но г. Каратыгин не побоялся взять на себя этой миссии, и он не совсем ошибся в своем расчете. Его всегдашнее орудие — эффектность, грациозность и благородство поз, живописность и красота движений, искусство декламации. Напрасно обвиняют его в излишестве эффектов; его игра не может существовать вне их». «Смотря на его игру, — продолжает далее Белинский, — вы беспрестанно удивлены, но никогда не тронуты, не взволнованы. Искусство без чувства — это *классицизм*, холодный, как зима, выглаженный, как мрамор, но пленяющий искусно отделанными формами»<sup>80</sup>.

Относя искусство Каратыгина к искусству «классицизма», Белинский менее всего имел в виду актерский стиль XVIII века, он противопоставлял понятие «классицизма» понятию «натура», то есть реализму. Позже Белинский будет говорить о «ложно-величавой» школе, которая тормозит развитие «натуральной школы» в литературе и искусстве.

В заключительной части статьи Белинский восклицает: «Давайте мне актера-плебея... не выглаженного лоском паркетности, а энергического и глубокого в своем чувстве... что мне ваш актер-аристократ!»<sup>81</sup>

Противопоставляя актера-аристократа Каратыгина актеру-плебею Мочалову, Белинский подчеркивал социальный смысл актерского творчества. Характеристика Белинского положила начало крылатым определениям, данным Щепкиным и Герценом петербургскому актеру. «Мундирный Санкт-Петербург, застегнутый на все пуговицы и выступающий, как на параде», — говорил Щепкин о Каратыгине. Герцен назвал Каратыгина «лейб-гвардейским трагиком». «Все было до того заучено, выштудировано, приведено в строй, что он по темпам закипал страстью, знал церемониальный марш отчаяния, и, правильно убивши кого надобно, мастерски делал на погребение», — писал об

---

<sup>80</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 182 – 183, 186, 187.

<sup>81</sup> Там же, стр. 187 – 188.

актере Герцен<sup>82</sup>. Эта характеристика, не нуждающаяся в коренном пересмотре, требует, однако, комментариев. Приведенные выше слова написаны в 1863 году. Уже давно отгремели бои и улеглись страсти вокруг имен Мочалова и Каратыгина. В далеком Лондоне Герцен писал о давних впечатлениях молодости. Это обстоятельство делало его высказывание свободным от непосредственных восприятий, придавало ему объективность. Но в то же время нельзя забывать и о том, что громадная сила влияния каратыгинского искусства на зрителей стерлась в памяти Герцена. Многочисленные театральные впечатления, почерпнутые им в театрах Западной Европы, заслонили от него творчество петербургского трагика, оно представлялось ему насквозь архаичным. Но в годы, о которых идет речь, «выштудированное, заученное» искусство Каратыгина неотразимо действовало на зрителей и даже на таких противников художественного стиля актера на первых порах его деятельности, какими являлись Белинский и сам Герцен.

Характеристика Герцена дает некий статичный облик артиста, между тем его творчество претерпело существенные изменения. Как бы ни относился Каратыгин к Белинскому, не прислушаться к голосу московского критика он не мог.

В литературе о Каратыгине уже давно отмечалась эволюция творчества артиста, заметное изменение стиля его игры, происшедшее в 1840-е годы. Еще в 1838 году в статье «Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета» Белинский писал: «Г. Каратыгин совершенно переменил характер своей игры и переменил к лучшему... Фарсов, за которые прежде так справедливо упрекали г. Каратыгина его противники, мы на этот раз заметили гораздо меньше»<sup>83</sup>.

Под влиянием критики Белинского, поездок в Москву, совместных выступлений со многими мастерами реалистической школы Малого театра, а главное, в связи с общим процессом распада классицизма, искусство Каратыгина стало заметно меняться.

После переезда в Петербург Белинский получил возможность внимательно следить за творчеством Каратыгина; он высоко оценил мастерство артиста. Вот что писал Белинский в своей первой статье об Александринской сцене: «Г-н Каратыгин принадлежит к числу тех художников, которые в высшей степени постигли внешнюю сторону своего искусства... Каратыгин создал роль Велизария. Он является на сцену Велизарием и сходит с нее Велизарием... Я враг эффектов, мне трудно подпасть под обаяние эффекта; как бы ни был он изящен, благороден и умен, он всегда встречает в душе моей сильный отпор; но когда я увидел Каратыгина — Велизария, в триумфе везомого народом по сцене в торжественной колеснице, когда я увидел этого лавровенчанного старца-героя, с его седою бородою, в царственно-скромном величии, — священный

---

<sup>82</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. 17. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 269.

<sup>83</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 363. Под «фарсами» Белинский подразумевает театральные эффекты, которые часто применял Каратыгин.

восторг мощно охватил все существование мое и трепетно потряс его... В продолжении целой роли — благородная простота, геройское величие видны были в каждом шаге, слышны были в каждом слове, в каждом звуке Каратыгина; перед вами беспрестанно являлось несчастье в величии, ослепленный герой, который

видит в памяти своей  
Народы, веки и державы...

... Его игра становится все проще и ближе к натуре, так, что видевшие его два-три года назад, теперь едва ли бы узнали»<sup>84</sup>.

В статье «Александринский театр» (1845), где дана развернутая характеристика многих петербургских актеров, в том числе В. А. Каратыгина, критик вновь вернулся к творческой эволюции актера. Белинский назвал его «первым замечательным отступником от классического правоверия, взлелеявшего его». По свидетельству критика, «Каратыгин первый решился на реформу, но на весьма умеренную в сущности; он долго оставался верен преданиям классицизма, под исключительным влиянием которого был образован, как артист. Но поездки в Москву, где являлся он на сцене, заставили его мало-помалу совсем отказаться от классической манеры. К этому способствовало еще и то, что классические пьесы совершенно перестали даваться даже и на петербургском театре... От этого Каратыгин как артист много выиграл, потому что игра его сделалась гораздо естественнее»<sup>85</sup>.

И все же, как ни стремился Каратыгин не отстать от времени, его значение неизменно падало, отходили в прошлое классицистские трагедии и романтические мелодрамы, в которых преимущественно выступал актер. В 1840-е годы, годы борьбы за гоголевское направление, искусство Каратыгина все с большим трудом находило для себя благоприятную почву. Если в 1830-е годы Каратыгин почти каждый сезон выступал в нескольких десятках новых пьес, то в 1840-е годы его репертуар резко снизился, доходя иногда до двух новых ролей в сезон.

Зрители требовали иного искусства. Те, кто ходил в театр преимущественно ради В. Каратыгина, меньше стали посещать Александринский театр. Все реже появлялись у театрального подъезда роскошные кареты, запряженные лихими рысаками, все реже звучала в партере французская речь. Театр заполнили чиновники, купцы, мещане, учащиеся, среди них было много молодых людей — восторженных поклонников современных писателей. Процесс демократизации зрительного зала Александринского театра обозначился в 1840-е годы совершенно ясно. Достаточно посмотреть на рисунок Р. Жуковского «Разъезд из Александринского театра после спектакля» (1843) или В. Тимма «Зрители “мест за креслами” в Александринском театре» (1846), чтобы понять те сдвиги,

---

<sup>84</sup> Там же, т. 3, стр. 320 – 323.

<sup>85</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 527.

которые произошли в театре<sup>86</sup>.

В связи с именами Каратыгина и Мочалова постоянно затрагиваются вопросы стиля актерской игры. «Мочалов. Актер-романтик», — так назвал Ю. А. Дмитриев свою книгу, вышедшую в 1961 году. «Мочалов не является воплощением романтического стиля в театре, и вообще искусство Мочалова в его зрелую пору ни к каким школам отнести нельзя, — писал Б. В. Алперс... Романтическим актером был современник Мочалова Каратыгин, который всегда “возвышал” образ над действительной жизнью, делал его внешне парадным, как бы одевал его в нарядные, сверкающие золотом и шелком мундиры и платья»<sup>87</sup>. Оставляя в стороне весьма спорную мысль о том, что искусство Мочалова — «ни к каким школам отнести нельзя», отметим, что мотивировка Б. В. Алперса, позволяющая ему отнести Каратыгина к романтикам, не кажется нам вполне убедительной.

Когда говорят о романтических актерах, то вспоминают Эдмунда Кина в Англии, Людвиг Девриента в Германии, Фредерика-Леметра во Франции. Всех их объединяет предельный субъективизм творчества, блестящее умение передавать контрастные состояния, бурная эмоциональность, порыв, вдохновение. Романтизм — это дисгармония. Искусство Каратыгина — воплощенная гармония.

Романтическим актером в России был П. С. Мочалов. Его романтизм питался идеями передовых людей эпохи — Герцена, Грановского, Станкевича. И если Каратыгин усвоил некоторые приемы сценического романтизма, то это был в основном внешний, костюмный, театральный романтизм. Превалирующей чертой его актерской сущности, при всех отклонениях, был рационализм и связанная с ним эстетика классицизма.

В 1932 году К. Н. Державин в книге «Эпохи Александринской сцены» поставил вопрос об особой природе «александринского романтизма». Державин писал, что Каратыгин «по существу своему вовсе и не был актером романтической школы или таким чистым представителем театрального романтизма, как его соперник, москвич Мочалов»<sup>88</sup>.

Путь актерского искусства в Александринском театре со слабой романтической линией не будет выглядеть таким неожиданным, если иметь в виду своеобразный характер отечественного романтизма. Русский романтизм никогда не имел того значения, какое он имел в зарубежной, в частности французской культуре, наиболее близкой русским читателям и зрителям. Бурный и стремительный рост русского искусства первой половины XIX века не дал возможности развиться романтизму в полную силу. «Цыганы», самое романтическое произведение Пушкина, несут, по выражению Б. В. Томашевского, «следы нового реалистического стиля»<sup>89</sup>. Лермонтовский

---

<sup>86</sup> Интересные материалы о зрителе Александринского театра см. в кн.: И. Н. Игнатов. Театр и зрители. Первая половина XIX ст. М., 1916.

<sup>87</sup> Б. В. Алперс. Актерское искусство в России, стр. 158, 161.

<sup>88</sup> Конст. Державин. Эпохи Александринской сцены. ГИХЛ, 1932, стр. 60.

<sup>89</sup> Б. Томашевский. Пушкин. Кн. 1. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 646.

Демон тяготеет к отходу от людей, тянется к людям, к житейским связям, то есть обнаруживает черты, противостоящие подлинно романтическому герою.

Пушкин написал «Цыган» после двух глав «Евгения Онегина», Лермонтов закончил «Демона» вслед за «Героем нашего времени». Метод реалистического обобщения властно звал художников пера, кисти и сцены. В искусстве побеждал реализм. Речь идет не о схематичной смене романтизма реализмом, а о глубоком постижении определенных сторон и связей жизни.

Высокий гражданский романтизм, образцы которого дал впоследствии Малый театр, театр М. Н. Ермоловой, А. П. Ленского, А. И. Южина, был далек Александринскому театру. Здесь сказалось одно из важнейших отличий московской и петербургской сцены, ведущих свое начало от Мочалова и Каратыгина.

Москва и Петербург — противопоставление этих двух городов часто встречается в литературе середины XIX века. Об этом писали Белинский и Герцен, тема эта звучала в то время достаточно остро. Петербург — город деловых отношений, трезвого подхода к действительности, обнаженных социальных разграничений. Петербург — город, где делают карьеру и добывают чины. «Петербург вообще не верил в романтику, — писал Ю. М. Юрьев, — а потому вполне естественно, что Александринский театр был чужд ей»<sup>90</sup>. Эта фраза, сказанная о начале XX века, может быть отнесена и к рассматриваемому нами периоду.

Опытным актерам Александринского театра, воспитанным в старых классицистских традициях, было трудно угнаться за временем, не отстать в своем творчестве от художественных требований эпохи. И все же они стремились к этому. Одним из таких актеров был Яков Григорьевич Брянский (1791 – 1853), деятельность которого недооценена в нашей театроведческой литературе.

В начале XIX века в доме известного петербургского театрала князя А. А. Шаховского часто устраивались литературные вечера. На одном из вечеров в 1811 году двадцатилетний чиновник Яков Григорьев прочел роль Полиника из трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах». Выступление молодого «канцеляриста», как называли в ту пору мелких чиновников, произвело впечатление. Вскоре Григорьева зачислили в труппу петербургского театра. С тех пор под фамилией Брянский он сорок лет служил русскому сценическому искусству.

Знакомство с Пушкиным, Грибоедовым, Глинкой, Брюлловым определило духовный облик артиста: Я. Г. Брянский был одним из культурнейших и передовых людей своего времени. В доме его часто собиралась молодежь, он был знаком с некоторыми будущими участниками декабристского восстания. Вместе со своим приятелем, актером И. П. Борецким, Брянский привлекался к дознанию по делу декабристов. У Борецкого после восстания ночевал активный деятель декабристского движения Михаил Бестужев, Брянского допрашивали о его близком знакомстве с декабристом А. И. Якубовичем. В Центральном

---

<sup>90</sup> Ю. М. Юрьев. Записки, т. 2. Л.-М., «Искусство», 1963, стр. 177.

государственном историческом архиве СССР в личных делах Борецкого и Брянского подшиты их рапорты, относящиеся к первым числам января 1826 года, то есть написанные через несколько дней после кратковременного ареста. Оба актера просят театральное начальство отпустить их в «домовой отпуск», стремясь, по всей вероятности, хотя бы ненадолго выехать из Петербурга в надежде, что за это время их дело забудется.

Брянский стремился повысить уровень репертуара в театре. С его именем связана первая постановка «Горя от ума», осуществленная 26 января 1831 года. Артист избрал «Горе от ума» для своего бенефиса. Через год, с согласия Пушкина, Брянский поставил в свой бенефис «Моцарта и Сальери», выступив в роли Сальери. Это было единственное драматическое произведение великого поэта, поставленное на сцене при его жизни. Из произведений зарубежной классики Брянский выбирал для постановки трагедии Шекспира «Король Лир», «Отелло», драмы Шиллера. Артист сам перевел историческую хронику Шекспира «Жизнь и смерть Ричарда III». Экземпляр этот хранится в ЛГТБ (№ 23273, цензурное разрешение 9 декабря 1832 г.). Цензор Е. И. Ольдекоп вычеркнул следующие три строки из речи Ричарда в первом акте:

С тех пор как всякий здесь бездельник может  
Дворянство получить, с тех самых пор  
Дворяне многие попали в негодья<sup>91</sup>.

Николаевская цензура не могла допустить выпадов против дворянства — опоры престола.

Творческая биография Брянского-актера отразила эволюцию сценического искусства Александринского театра в течение первой половины XIX века. После смерти А. С. Яковлева Брянский был одно время основным исполнителем главных ролей в классицистской трагедии, являясь партнером Е. С. Семеновой (например, роль Эдипа в трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах»).

Наступление реалистического искусства сказалось на художественных взглядах и актерской практике Брянского. В 30–40-х годах на Александринской сцене шли «Ревизор» и «Женитьба» Гоголя, комедии Тургенева. В самом разгаре была полемика вокруг натуральной школы. Обстоятельства семейной жизни Брянского, окружение артиста также не могли не отразиться на его мировоззрении, на манере его игры. Дочь Брянского Авдотья Яковлевна в 1837 году вышла замуж за петербургского литератора И. И. Панаева; с середины 1840-х годов она сблизилась с Н. А. Некрасовым и прожила с ним много лет. Общение с этими людьми наложило отпечаток на взгляды и вкусы Брянского. Перед ним, опытным актером, шагнувшим в

---

<sup>91</sup> См.: А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России. «Театральное наследие», сб. 1. Л., 1934, стр. 107. Интересно предположение Ю. Д. Левина о влиянии на перевод Я. Г. Брянского «Бориса Годунова» А. С. Пушкина («Шекспир и русская культура». М.-Л., Изд-во «Наука», 1965, стр. 265–266).

шестой десяток своей жизни, со всей остротой встал вопрос: держаться ли старых канонов сценической игры или, в соответствии с духом времени, пытаться внести естественность и простоту в исполнение своих ролей. Брянский избрал второй путь. И все же, по словам Белинского, «сквозь всю простоту его игры слышалась как бы неволью, вследствие долговременной привычки, пробивавшаяся классическая певучесть и переливность голоса»<sup>92</sup>.

Как уже говорилось, формированию реалистического искусства Александринской сцены помогала актерская школа Малого театра. «В Москве развитие театра было гораздо свободнее, чем в Петербурге, — писал В. Г. Белинский. — Там классицизм не мог пустить глубоких корней; он царил на сцене потому только, что нечему было заменить его... Надо сказать, что певучая декламация и менуэтная выступка даже и во времена классицизма в Москве не были строго соблюдаемы»<sup>93</sup>.

Те из актеров Александринского театра, которые служили в Москве, чаще неволью, а иногда и сознательно меняли свое творческое кредо. «Московская школа» давала себя знать. Это подтверждает путь петербургского трагика Леонида Львовича Леонидова (1821 – 1889), горячего поклонника и последователя В. А. Каратыгина. Воспитанник петербургского театрального училища, он с сезона 1838/39 года был много занят в текущем репертуаре театра, преимущественно в трагедиях и романтических драмах. «Самолюбию молодого артиста было особенно лестно, а для развития его таланта особенно важно — играть в пьесах классического репертуара с Брянским, Сосницким, четою Каратыгиных и другими опытными и талантливыми артистами... Страстный поклонник В. А. Каратыгина, он неволью усваивал его манеру, дикцию, избегая рабского подражания»<sup>94</sup>.

В 1843 году Леонидова откомандировали в Малый театр, где он должен был выступать в репертуаре Мочалова, в очередь с ним. В этом современники справедливо усматривали акт недоброжелательства дирекции по отношению к Мочалову. Но надежды, возлагавшиеся на Леонидова как на молодого конкурента Мочалова, не оправдались. Московский трагик охотно делился с ним своим репертуаром и вскоре, заслужив расположение товарищей, Леонидов получил прозвище «наш»; то была высшая похвала для петербуржца со стороны московского театрального мира.

В Москве на долю Леонидова выпал большой успех, особенно в исторических пьесах и мелодрамах («Царская невеста» Л. А. Мея, «Денщик» Н. В. Кукольника), в переводных пьесах («Семейная драма», «Замок Плесси Летур» и др.). Артист стремился уйти от привычных методов игры, часто применявшихся им на сцене Александринского театра.

После смерти В. А. Каратыгина по личному распоряжению Николая I Леонидов был возвращен на Александринскую сцену, чтобы занять место

---

<sup>92</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 377.

<sup>93</sup> Там же, т. 8, стр. 526 – 527.

<sup>94</sup> Л. Л. Леонидов. К юбилею его полувековой артистической деятельности. 1838 – 1888. «Русская старина», 1888, т. 58, стр. 247.



петербургского трагика.

В редкой статье, где говорилось об игре Леонидова, не вспоминалось имя Каратыгина. «Г. Леонидов... как водится, подражал г. Каратыгину»<sup>95</sup>. Таких свидетельств много. Но в то же время критика постоянно отмечала различия в игре обоих артистов: «Г. Леонидов, подражая, как мы говорили выше, г. Каратыгину в общем тоне игры, гораздо реже его прибегает к крику и высокопарной декламации. Игра его сдержаннее и спокойнее»<sup>96</sup>.

От ролей каратыгинского плана, через исторические хроники А. Н. Островского и А. К. Толстого, Леонидов пришел в конце концов к образам в бытовых пьесах А. А. Потехина и П. Д. Боборыкина. Так завершился путь одного из последних представителей классицизма в русском актерском искусстве.

Водевильный и комедийный репертуар, занимавший большое место на афише театра, имел своих исполнителей. Мы уже говорили об актерам В. Н. Асенковой, Н. В. Самойловой, Н. О. Дюре. В Александринском театре нередко авторами и исполнителями водевилей были одни и те же лица. Это прежде всего П. А. Каратыгин и два однофамильца — П. И. Григорьев и П. Г. Григорьев.

Петр Андреевич Каратыгин — младший брат В. А. Каратыгина — фигура весьма примечательная в истории Александринской сцены. Окончив петербургское Театральное училище, он всю свою долгую жизнь играл в театре. В 1832 – 1838 годах преподавал в Театральном училище, выделяясь среди учителей и актеров образованностью и культурой. Автор известных водевилей («Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони», «Булочная», «Вицмундир» и многих других, всего он написал более 70 пьес) и интересных «Записок», он был видным актером на водевильные и комедийные роли. Участник первого представления «Горя от ума» (1831), где он играл роль Загорецкого, П. А. Каратыгин впоследствии выступал в многочисленных характерных ролях. Он играл Замухрышкина («Игроки» Гоголя), фон Фонка («Холостяк» Тургенева), Алупкина («Завтрак у предводителя» Тургенева), Щедушина («Мнимый больной» Мольера), Маршала («Коварство и любовь» Шиллера). Стихией его был водевиль. Он участвовал в представлениях своих пьес «Дом на Петербургской стороне», «Булочная», «Ложа 1-го яруса», «Новый Самизель» и в многочисленных водевилях других авторов.

После успеха П. А. Каратыгина в «Архивариусе» (1837) П. С. Федорова, специально для актера некоторые авторы пишут комические роли. Так, Н. А. Полевой создал роль Писулькина в «Параше-Сибирячке» в расчете на П. А. Каратыгина. В. Г. Белинский пишет: «Г-н Каратыгин 2-й прекрасно выполнил роль подьячего Писулькина: без всяких фарсов, он умел быть смешным, потому что умел быть верным истине и простоте»<sup>97</sup>. Но быть верным

---

<sup>95</sup> Театральные новости. «Санкт-петербургские ведомости», 1855, № 227, 18 октября, стр. 1193.

<sup>96</sup> Там же, 1854, № 106, 14 мая, стр. 529.

<sup>97</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 4, стр. 18.

истине и простоте П. А. Каратыгину удавалось не всегда. Часто он буффонил, комиковал, стараясь во что бы то ни стало рассмешить зрителей. Обладая высоким мастерством, наблюдательностью и острым умом, П. А. Каратыгин все же не вывел свое искусство за рамки профессиональных задач. Творчество П. Каратыгина не было освещено чувством любви к людям и сострадания к ним, как творчество его ученика по театральной школе Мартынова. Лишенный накала, страсти и масштаба, актерский дар П. Каратыгина, «годный не для многих ролей» (Белинский), начал в 1850-е годы затухать. Водевиль терял свое значение, и вместе с ним теряло значение актерское творчество П. Каратыгина.

Важную роль в общем процессе становления сценического искусства Александринского театра сыграли гастроли гениального актера Малого театра М. С. Щепкина. К середине 1830-х годов творчество Щепкина достигло расцвета. Громадный артистический талант, большая культура, глубокое знание жизни «от дворца до лакейской», колоссальная работоспособность — все было дано Щепкину.

Друг Пушкина и Гоголя, Герцена и Белинского, Грановского и Огарева, тесно связанный с передовой интеллигенцией, Щепкин являл собой новый тип актера. Он общался с лучшими представителями русского народа своего времени, он учился у жизни и у них. Многообразные творческие связи с революционными демократами и великими писателями явились решающими в формировании мировоззрения актера. Свое искусство Щепкин подчинил высокой идее борьбы с крепостным правом и тем самым внес свою лепту в общее дело освободительного движения. С именем Щепкина связано утверждение сценического реализма в русском театре. «Он создал правду на русской сцене, он первый стал нетеатрален на театре», — так определил Герцен значение Щепкина в истории русского искусства<sup>98</sup>.

Щепкин часто гастролировал в Петербурге. Только до 1840 года он приезжал в северную столицу четыре раза — в 1825, 1828, 1832 и 1838 годах, причем в последний раз играл Фамусова, Городничего, Гарпагона. Театральное начальство находило «представления актера московской дирекции Щепкина на Санкт-петербургских театрах весьма выгодными для дирекции»<sup>99</sup>, а потому регулярно приглашало его в столицу. В сезон 1844/45 года Щепкин, например, сыграл в Петербурге шестнадцать разных ролей.

Щепкин был не только «первым актером» Московского Малого театра, но и режиссером, организатором спектаклей. Гоголь так говорил о Щепкине устами одного из актеров в «Развязке “Ревизора”»: «Вы не об одном себе думали, не о том хлопотали, чтобы только самому сыграть хорошо свою роль, но чтобы и всяк не оплошал также в своей роли, и никому не отказывали в совете, ничем не пренебрегали». Особенно рельефно выступала деятельность Щепкина-режиссера в периоды гастрольных поездок артиста. Несомненно, петербургские актеры пользовались советами Щепкина, учились у него работе над ролью, воспринимали его метод исполнительского мастерства. «Появление

---

<sup>98</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. 17, стр. 268.

<sup>99</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 9854, л. 4.

Щепкина на сцене Александринского театра, — писал В. Г. Белинский, — событие, весьма важное и в области искусства и в сфере общественного понятия об искусстве: благодаря приезду его в Петербург здесь многие о многом будут думать иначе, нежели как думали прежде»<sup>100</sup>.

В общем ходе борьбы прогрессивных сил литературы и искусства за художественную программу натуральной школы, за реализм в драматургии и театре Александринский театр выдвинул великого актера-демократа А. Е. Мартынова, определившего актерское искусство театра 1840 – 1850-х годов.

### ***А. Е. Мартынов и его сценическая школа. Ю. Н. Линская. Утверждение реализма***

Александр Евстафьевич Мартынов (1816 – 1860) был одним из первых русских актеров, в творчестве которого проявилась глубокая заинтересованность в современной тематике. Не ходульные мелодрамы с далекими от окружающей жизни героями, не переводные водевили интересовали Мартынова. Под влиянием Белинского и гоголевской реалистической школы русской литературы Мартынов подхватывал и развивал в своем творчестве идеи и образы, навеянные ему реальной жизнью современного общества.

Обогащенный сценическим опытом Щепкина, умевшего проникать в характер простого человека, Мартынов содействовал общему процессу демократизации искусства, наметившемуся в 1840-е годы. Благодаря Мартынову на подмостках современного театра появился новый герой, как бы сошедший со страниц петербургских повестей Гоголя и альманаха Некрасова «Физиология Петербурга». Мартынов принес с собой на Александринскую сцену новые приемы актерской игры, окончательно вытеснившие классицистский стиль. «Проблема Каратыгин — Мартынов, — справедливо писал П. А. Марков, — не менее существенна, чем обычно выдвигаемая проблема Каратыгин — Мочалов. Ее разрешение имеет для истории Александринского театра коренное значение»<sup>101</sup>.

Мартынов шел в ногу со временем. Его творческая биография отражает не только существенные черты истории русского театра в течение четверти века, но и этапы последовательного становления русской реалистической литературы и искусства.

А. Е. Мартынов, как и многие другие представители отечественной сцены, вышел из демократической среды. Он разделял нужду и горести обедневшей мещанской семьи, в которой родился и вырос. В одиннадцать лет стал «казеннокоштным» воспитанником петербургского театрального училища. Сменил балетный класс прославленного Дидло на живописный, а живописный

---

<sup>100</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 374.

<sup>101</sup> П. А. Марков. Театр в эпоху «либеральных реформ». В сб.: «Сто лет. Александринский театр — театр Госдрамы», стр. 140.

на драматический. Ничто не предвещало в нем великого актера. Небольшого роста, болезненного вида, был он смешлив и горазд на выдумки. Ловко пародировал известных артистов. С трудом усваивал уроки трагического актера Я. Брянского. Проще ему было с П. Каратыгиным — оба хорошо понимали природу комического. Так и пришел в Александринский театр комическим актером. И на фарсы был способен и буффонадой не гнушался. Хорошо когда публика в твоей власти — чуть повернулся, а она хохочет. Один водевильный герой сменял другого, и все так же ловко двигался по сцене Мартынов (уроки Дидло не пропали даром!), лукаво подмигивал, строил козни, попадался, прятался за личину простака. Водевили, водевили. Четверткины, Свиноуховы, Голопяткины — его героини. Только то, что легко достается, быстро приедается. Сколько можно ломаться, смешить публику и прятать от нее свои грустные глаза. Рано или поздно все равно выдадут. Многие умные люди одевали маску шута и колпак с бубенчиками. А глаза таили немую тоску. И считали этих дураков мудрейшими.

Будучи еще учеником Театрального училища, Мартынов часто выступал в драматических спектаклях на сцене Александринского театра. Однако в первые годы он мало отличался от большинства тогдашних комиков, постоянно изображавших разного рода простаков, глупцов, вычурных франтов и других откровенно водевильных персонажей. Но были роли, которые совершенно ясно наметились еще в училище и заняли впоследствии ведущее место во всем его творчестве. Это были демократические персонажи, образы простых людей, особенно близкие дарованию артиста. Мартынов сыграл ряд подобных ролей. Среди них — денщик Иван («Сентябрьская ночь» П. Каратыгина), крестьянин Фома («Гусарская стоянка» В. Орлова), слуга Семен («Титулярные советники в домашнем быту» Ф. Кони) и многие другие. Очень робко на первых порах пытался Мартынов подойти к воплощению образа простого человека: в 1830-е годы еще не оформилось то новое литературное направление, известное под названием «гоголевской школы», которое так сильно и остро поставило вопрос о «маленьком» герое.

Мартынов вступил в труппу Александринского театра в 1836 году. В то время русское театральное искусство переживало глубокие изменения. Реализм на сцене завоевывал свои права.

В середине 1830-х годов формировались театральные эстетические взгляды Белинского. На его статьях воспитывалось новое поколение актеров, для которых правда и простота стали непреложным законом сценического поведения. К этому поколению принадлежал и Мартынов.

В своих первых отзывах о Мартынове Белинский сделал ряд существенных наблюдений над творчеством артиста. Он отметил, что, обладая большим сценическим талантом, Мартынов глубоко толковал образы простых людей. В то же время Белинский решительно осудил «несносные фарсы», которыми часто злоупотреблял Мартынов в первые годы деятельности. Одной из проблем, выдвинутых Белинским перед Мартыновым, была проблема овладения артистом патетической (трагической) стороной актерского творчества.

Белинский звал Мартынова к сочетанию трагического и комического начал, как к одному из основных условий реалистического искусства. Критика Белинского не прошла для Мартынова даром. В последние годы жизни Мартынова и после смерти артиста, в статьях, подытоживавших его путь, неоднократно отмечалось, что «в умении быть и комиком и драматиком и заключается гениальность Мартынова»<sup>102</sup>.

Мартынов был верным последователем щепкинской реформы. Но сказать, что Мартынов являлся продолжателем Щепкина, значит лишь в самой общей форме определить значение и место петербургского актера в русском искусстве. Мартынов шел вслед за Щепкиным, который первым объявил непримиримую войну сценической манере классицизма. И, конечно, в этом отношении задача, стоявшая перед Мартыновым в области реформы актерского искусства, была ему облегчена. Но существовало и большое различие в условиях жизни и работы обоих актеров, различие, которое не могло не отразиться на творческом методе каждого из них, была разница во вкусах, стремлениях, наконец, просто в индивидуальной исполнительской манере. Главное их отличие состояло в том, что, будучи современниками, Щепкин и Мартынов сформировались в разные эпохи, которые и наложили свой отпечаток на весь дальнейший путь обоих артистов. Начав свою деятельность в первые годы XIX века, Щепкин воспринял художественные веяния этого времени. К. Н. Державин совершенно верно отмечал, что щепкинское человеколюбие во многом питалось сентиментализмом Карамзина. По мере постепенного развития литературы и искусства новыми красками обогащалась щепкинская творческая палитра. Рамки реалистического мастерства раздвигались, он создал сатирические образы Фамусова и Городничего. Но образ Городничего был, по существу, высшей точкой реализма Щепкина. Великий актер отступил перед драматургией Островского.

В последние годы некоторые историки театра пытались пересмотреть установившийся взгляд на взаимоотношения Щепкина и Островского. Всестороннее исследование этого вопроса может быть темой специальной работы; здесь мы лишь отметим, что стремление сгладить острые углы, «примирить» этих двух великих деятелей русской культуры обречено на неудачу. Щепкин не нуждается в оправдании своих ошибок и заблуждений. Его величие в том, что он успел сделать. Щепкин не сумел подняться на новую ступень реализма, с которой была связана драматургия Островского. Для него, старого актера, шагнувшего в восьмой десяток, было многое непонятно в идеях и образах «Грозы». И отдельные щепкинские выступления в роли Любима Торцова ничего изменить не могут. Драматургия Гоголя и Тургенева венчала деятельность Щепкина.

Для Мартынова же Гоголь и Тургенев были лишь началом пути. Петербургский актер пришел на сцену, не будучи отягощен грузом тех художественных вкусов и привычек, которые довели над Щепкиным. К

---

<sup>102</sup> С. Бураковский. Очерк истории русской сцены в биографиях ее главнейших деятелей, стр. 103.

сожалению, Мартынов прожил недолгую жизнь и не успел полностью проявить свой талант в репертуаре Островского. Но он участвовал в первых пьесах гениального драматурга, поставленных на сцене Александринского театра. Продолжатель и преемник щепкинской сценической реформы, Мартынов выступил сподвижником молодого Островского.

Путь Мартынова к подлинным произведениям сценического искусства, возникающим лишь на основе большой литературы, лежал через водевиль. всю жизнь он был вынужден играть бесконечное количество водевильных ролей. Здесь обозначились два круга сценических образов артиста. Прежде всего это были образы простых, «маленьких» людей — слуг, крестьян, сторожей, швейцаров, курьеров, бедных актеров, мелких чиновников, сочувственно рисуемых Мартыновым. Едва очерченные характеры в незначительных водевилях превращались благодаря его игре в типы, близкие образам формирующейся школы критического реализма. Там же, где характер имел сколько-нибудь выпуклые очертания («Лев Гурыч Синичкин», «Дочь русского актера», «Именины городничего»), Мартынов создавал значительные произведения искусства. Другой круг мартыновских ролей в водевилях — сатирические образы разного рода чиновников — взяточников, стряпчих, ходатаев по делам. Обличая корыстолюбие, жадность, невежество своих героев, Мартынов достигал социальной остроты и жизненной достоверности.

Ценным источником для творчества служили Мартынову живые, непосредственные впечатления от окружающих его людей, от происходивших рядом с ним событий. Он часто бродил по многолюдным местам, заходил в лавки и на базары, прицениваясь к товарам, которые и не думал покупать, торгуясь только для того, чтобы вступить в разговор, уловить какую-нибудь интересную интонацию, запомнить меткое слово или выражение. Франтоватые гусары, озабоченные взятками чиновники, ленивые помещики и их домочадцы, жеманные провинциальные барышни — никто не ускользал из поля зрения артиста, их смешные привычки и ужимки надолго откладывались в его памяти, расцветивая потом неповторимыми юмористическими деталями создаваемые им на сцене образы. Пытливый наблюдатель, Мартынов с удивительной легкостью схватывал характерные особенности людей разного положения и сословия. Все эти наблюдения давали чуткому к правде артисту разнообразный материал для его сценического творчества.

Мартынов постоянно жаловался на бедность репертуара. «У меня до сих пор ни одной пьесы к бенефису», — сообщал он в одном из писем. «Пьесы гадкие, почти что на один раз», — писал он в другом письме. Зато с каким самозабвением и восторгом работал он над классическими произведениями, которые пусть редко, но все же доставались и на его долю.

Самый способ художественного видения жизни, когда горькое и смешное сливалось в единый образ, роднил Мартынова с Гоголем. Образы Гоголя отвечали подвижной, гротескной пластике Мартынова. Глуховатый голос не казался недостатком. Совершенны были движения тела. Жизнь искалеченной души, смешной и уродливой, тщетно пряталась в глубокий воротник чиновничьего вицмундира. Кривая рожа николаевского режима отразилась в

зеркале мартыновского искусства. К наиболее крупным достижениям Мартынова в драматургии Гоголя следует отнести образы Подколесина («Женитьба»), Пролетова («Тяжба»), почтмейстера (инсценировка «Мертвых душ»), Хлестакова («Ревизор»).

Мартынов до конца жизни с большим вниманием и творческой заинтересованностью относился к гоголевскому репертуару. Когда в 1860 году «Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым» предприняло в поисках средств постановку любительского спектакля «Ревизор», Мартынов участвовал в его подготовке.

В четырех тургеневских пьесах Мартынов сыграл пять ролей и всюду утверждал один из центральных мотивов своего искусства. При всем различии характеров, воплощенных Мартыновым в произведениях Тургенева, все образы роднит тема простого, «маленького» человека, данная в самых различных ее вариантах. Мартынов рисовал униженное человеческое достоинство, показывая борьбу за права человека (Мошкин в «Холостяке»), раскрывал характер робкого, мелкого уездного чиновника (Ступендьев в «Провинциалке»), бедного зависимого помещика (Мирволин в «Завтраке у предводителя»), старого крепостного слуги (Матвей в «Безденежье»).

Особенно большой успех имел Мартынов в образе Мошкина. Раскрывая внутреннюю сложность полного драматизма характера Мошкина, Мартынов показывал бессилие протеста своего героя, его тщетную борьбу за человеческое достоинство. Тургенев высоко чтит Мартынова, видя в нем актера, возвращенного могучим течением реалистического искусства 1830 – 1840 годов. С наибольшей полнотой выразил Тургенев признательность актеру в предисловии к первому изданию своих драматических произведений. Писатель отмечал: «Не могу также не упомянуть с чувством глубокой благодарности, что гениальный Мартынов удостоил играть в четырех из этих пьес, и, между прочим, перед самым концом своей блестящей, слишком рано прерванной карьеры превратил силою великого дарования бледную фигуру Мошкина (в «Холостяке») в живое и трогательное лицо»<sup>103</sup>.

От Гоголя к Тургеневу, от Тургенева к Островскому — таков закономерный путь актера-реалиста Мартынова, всю жизнь стремившегося к настоящей драматургии. Взаимоотношения Островского и Мартынова — особая глава в истории отечественного театра. Не было другого актера, к которому бы с таким трепетным благоговением и любовью относился Островский, как к Мартынову. Кроме большой личной дружбы их связывало общее дело. Мартынов стал верным идейным союзником и сподвижником великого драматурга, неутомимым пропагандистом его творчества, активным борцом за репертуар Островского в Александринском театре. Он играл Маломальского («Не в свои сани не садись»), Беневоленского («Бедная невеста»), Брускова («В чужом пиру похмелье»), Бальзамина («Праздничный сон — до обеда») и другие роли в пьесах Островского. При жизни Мартынова

---

<sup>103</sup> Сочинения И. С. Тургенева (1844 – 1868), т. 7. Изд. бр. Салаевых. М., 1869, стр. 3 – 4.

на сцене Александринского театра было поставлено десять пьес Островского, в восьми из них он участвовал. Артист не играл лишь в пьесе «Семейная картина» (преьера — 3 октября 1855 г.) и «Не сошлись характерами» (преьера — 1 сентября 1858 г.). Но, как видно из личного дела Мартынова (ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 7160, лл. 130, 140), во время подготовки этих спектаклей артист из-за болезни отсутствовал в Петербурге. Следовательно, можно утверждать, что Мартынов стремился участвовать в каждой пьесе Островского.

Венцом творческих достижений Мартынова в репертуаре Островского была роль Тихона в «Грозе». Об этой роли актера будет рассказано, когда речь пойдет о премьере «Грозы». Островский считал Мартынова одним из крупнейших русских артистов, представителем «естественной и выразительной игры на сцене». Великий драматург часто вспоминал Мартынова как одного из лучших воплощений образов своих пьес.

В последние годы жизни Мартынов сблизился с молодым драматургом и актером Александринского театра И. Е. Чернышевым, выступив в его пьесах «Жених из долгового отделения», «Отец семейства» и др. Кто такой Чернышев? Какую роль сыграл он в творчестве Мартынова? Чем была вызвана дружба между известным во всей России актером и начинающим драматургом?

«Сын крепостного человека поручицы Жеребцовой», как значится в метрическом свидетельстве актера Ивана Чернышева, в конце 1850-х годов сближается с группой поэтов боевого сатирического журнала «Искра», в деятельности которого принимает непосредственное участие. В жестокой идейной борьбе 1860-х годов «Искра» была на стороне «Современника». Поэты-искровцы правдиво отображали реальную действительность, ее непримиримые социальные противоречия, боролись с теорией «чистого искусства», высмеивая в своих пародиях поборников этой школы.

Чернышев являлся для Мартынова представителем той демократической молодежи, которая группировалась вокруг «Искры», журнала, питавшегося идеями революционных демократов.

Известно благотворное влияние «Искры» на творчество А. С. Даргомыжского. То же можно сказать и о Мартынове, который в последние два года жизни тесно соприкасался с представителями подлинно демократического искусства. А Чернышев, бывший «своим» в кругу искровцев, способствовал сближению Мартынова с «Искрой»<sup>104</sup>.

10 марта 1859 года в известном ресторане Дюссо царил необычайное оживление. Здесь собрался весь цвет отечественной литературы. Л. Толстой, Тургенев, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Чернышевский, Добролюбов, Шевченко, Островский, Гончаров, Писемский, Григорович, Курочкин, Дружинин и многие другие писатели пришли на торжественный обед, устроенный редакцией журнала «Современник» в честь актера Мартынова. Великие писатели публично признавали за выдающимся актером-демократом

---

<sup>104</sup> См.: А. Альтшуллер. А. Е. Мартынов. 1816 – 1860. Л.-М., «Искусство», 1959.



громадную заслугу в утверждении национальной драматургии на русской сцене. Тургенев и Салтыков-Щедрин увенчали артиста лавровым венком, ленты которого поддерживали Л. Толстой и Гончаров. Большую речь произнес А. Н. Островский.

«... Вы не старались выиграть в публике насчет пьесы, напротив, — успех ваш и успех пьесы были неразрывны, — говорил Островский, обращаясь к Мартынову... — Ваша художественная душа всегда искала в роли правды и находила ее часто в одних намеках. Вы помогали автору, вы угадывали его намерения, иногда неясно и неполно выраженные; из нескольких черт, набросанных неопытной рукой, вы создавали оконченные типы, полные художественной правды... Наконец, самую большую благодарность должны принести вам мы, авторы нового направления в нашей литературе, за то, что вы помогаете нам отстаивать самостоятельность русской сцены!»<sup>105</sup>

Через много лет П. А. Сергеенко, беседовавший с Л. Н. Толстым о русском театре, писал: «О Мартынове он отзывался с особенным жаром. Это был великий артист, — сказал он, — сочетавший в себе три драгоценных качества: талант, ум и способность к упорному труду»<sup>106</sup>.

Мартынов сблизил Александринский театр с большой литературой, окончательно утвердил реализм на его сцене. В этом историческом деле Мартынов не был одинок. Вокруг него группировалась та часть труппы Александринского театра, для которой правда, естественность, простота были законом творчества. Среди этих актеров в первую очередь должны быть названы Е. И. Гусева и Ю. Н. Линская, которую современники шутливо окрестили «Мартыновым в юбке».

Елена Ивановна Гусева (1793 – 1853) выдвинулась в середине 1830-х годов как исполнительница ролей женщин «простого звания» — крестьянок, свах, торговок и чиновниц 14-го класса. Она играла Пошлепкину в «Ревизоре», Феклу в «Женитьбе», выступала в водевилях. «В ней столько простоты, естественности, столько неподдельного комизма, что трудно представить себе в этом роде что-нибудь совершеннее», — писала критика<sup>107</sup>. Традиции Гусевой были продолжены Линской.

Юлия Николаевна Линская (1820 – 1871) пришла в труппу Александринского театра в возрасте более двадцати лет «с воли», то есть не из числа воспитанников Театрального училища, за счет которых пополнялись в основном кадры артистов казенной сцены. В первые годы своей деятельности Линская, по выражению А. И. Вольфа, «не попала на свое амплуа», и играла преимущественно драматические роли. Она дебютировала в главной роли

---

<sup>105</sup> Петербургская летопись. «Санкт-петербургские ведомости», 1859, № 58, 15 марта, стр. 243. См. также: А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 7 – 8.

<sup>106</sup> П. Сергеенко. Как живет и работает граф. Л. Н. Толстой. М., 1898, стр. 73.

<sup>107</sup> «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, т. 1, стр. 44.

«Параши-Сибирячки» Н. А. Полевого. Затем в ее репертуаре были роли Вероники («Уголино» Н. А. Полевого), Елены («Велизарий» Э. Шенка), Евдокии («Святослав» В. Зотова), а из мировой классики — Реганы («Король Лир» В. Шекспира). Но ни мелодрамы Полевого и Зотова, ни даже шекспировская роль не принесли ей успеха. В то время молодая актриса еще не нашла себя. Вот что писал журнал «Репертуар и Пантеон» об исполнении Линской роли болгарской царицы Евдокии в «Святославе»: «Неловкость ее на сцене, особенно... в царской мантии, ни с чем сравнена быть не может; а между тем местами в ее игре видны одушевление и теплота»<sup>108</sup>. Линской было неловко в царской мантии, но она превосходно себя чувствовала в одежде простых женщин. Одна из ее героинь — графиня Вероника («Уголино») тяготится своим знатным происхождением: «Я лучше б быть хотела поселянкой». Эти слова Линская произносила особенно искренне, они шли от собственных ощущений актрисы, она хотела играть не графиню, а поселянок, торговков, чиновниц.

В «Уголино» Линская — Вероника вела любовные диалоги с В. Каратыгиным — Нино. После премьеры домашние спросили его: «Ну как новенькая, Базиль?» (Дома Каратыгина на французский лад называли вместо Василий — Базиль). «С'est vulgaire», — ответил он. Неудачливая партнерша В. Каратыгина, она с громадным успехом выступала с Мартыновым. Только в сезоне 1842/43 года она играла с ним в водевилях П. А. Каратыгина «Брюзга, или Максим Петрович Недоволин» и «Школьный учитель», в водевиле П. И. Григорьева «Жены наши пропали» и в других пьесах. Потом они стали играть вместе постоянно и много. Мартынов — бесхарактерный чиновник, Линская — преследующая его вдова («Черный день на Черной речке» Н. Яковлевского, 1845), Мартынов — господин Журден, Линская — мадам Журден («Мещанин-дворянин» Мольера, 1843), Мартынов — старик Полушкин, Линская — старая дева, которая баламутит весь дом («Домашняя язва» Я. И. Дементьева, 1849).

Линская восхищалась игрой Мартынова, естественностью его поведения на сцене, правдой душевных переживаний. Она стремилась стать достойной его партнершей. Могла ли она тогда думать, что пройдет немного времени и зрители любовно окрестят ее «Мартынов в юбке». В этом шутовском прозвище — высокое признание ее искусства.

А. И. Вольф в «Хронике петербургских театров» за сезон 1843/44 года писал: «Линская, чувствовавшая сама, что драма не есть ее назначение, начала пробовать свои силы в амплуа комических старух и интриганок. Чуть ли не первым ее опытом в этом новом роде была роль старой девы Небосклоновой в “В людях — ангел, не жена”, а потом она сыграла весьма удачно Фрозину в “Скупом”, г-жу Журден в “Мещанин во дворянстве”, Зербинету в “Скапиновых плутнях”, княгиню Тугоуховскую в “Горе от ума” и Арину Пантелеевну в “Женитьбе”». В 1849 году Н. А. Некрасов писал: «У г-жи Линской талант самобытный и оригинальный, особенно поражающий естественностью, по

---

<sup>108</sup> Театральная хроника. «Репертуар и Пантеон», 1842, кн. 10, стр. 38.

которой она не может быть сравнена ни с кем, кроме г. Мартынова»<sup>109</sup>.

Подобно Мартынову, актриса проделала закономерный путь от водевиля к драматургии Тургенева и Островского. В эти годы в личной жизни Линской произошло событие, заставившее ее по-новому посмотреть на многие явления действительности и искусства.

Есть актеры, у которых житейская биография существует как бы изолированно от их творчества, не влияет на их сценический путь; судьба же иных художников сцены неразрывно связана с их искусством. Именно такой была судьба Линской. В 1850 году актриса вышла замуж за богатого заводчика И. С. Громова и по настоянию родственников мужа покинула сцену<sup>110</sup>. «Вся родня мужа, — вспоминал актер А. А. Алексеев, — во главе со строгою свекровью, женщиной старого, как выражаются, закала, придерживавшейся старой веры, была против того, чтобы их родственница, жена купца, играла “комедь перед людьми всякого сословия”»<sup>111</sup>. Расставшись со своими ролями в Александринском театре, Линская вынуждена была взять на себя, пожалуй, еще более трудную роль — роль жены купца первой гильдии и почетного гражданина. Жизнь в доме мужа дала ей богатый материал для наблюдений; ветхозаветный уклад громовской семьи, во главе которой стояла властная старуха, Линская вспомнит через несколько лет, когда встретится с образом Кабанихи из «Грозы»<sup>112</sup>. Житейские впечатления дали актрисе пищу для будущей сценической работы. Живя в роскошном купеческом особняке, Линская ощущала себя в «золотой клетке», она все время мечтала о сцене. Недюжинный ум и природный такт позволили ей завоевать уважение и любовь в старообрядческом доме. Больше трех лет понадобилось для того, чтобы уговорить родственников разрешить ей вернуться на сцену. «Это бесовское наваждение, — сказала свекровь, — ну, да бог с тобой, делай, что хочешь, только в дом актерщиков не води».

Возвращение Линской в театр (1853) совпало с появлением на его сцене первых пьес драматурга, которому суждено было определить дальнейшую творческую судьбу актрисы. Этим драматургом был А. Н. Островский. Жизнь Линской сложилась так, будто бы специально готовила актрису к этому. Вскоре после вторичного прихода актрисы в Александринский театр умер ее муж — вдова миллионера уже через несколько лет отбивалась от многочисленных кредиторов. Второй брак с молодым актером М. В. Аграмовым принес ей только горе. Постигание на собственном опыте разных сторон жизни помогло Линской стать выдающейся исполнительницей многих ролей в произведениях

---

<sup>109</sup> Н. А. Некрасов. Полн. собр. сочинений и писем, т. 9, стр. 546.

<sup>110</sup> На уход Ю. Н. Линской со сцены Ф. А. Кони откликнулся большой статьей «Недавняя утрата русского театра» («Пантеон и Репертуар русской сцены», 1850, т. III, кн. 5, стр. 11 – 15).

<sup>111</sup> А. А. Алексеев. Воспоминания. М., 1894, стр. 206.

<sup>112</sup> «Она взяла свою свекровь (купчиху-староверку) и передала ее в мельчайших деталях», — писали впоследствии о Линской — Кабанихе («Петербургский листок», 1871, № 81, 29 апреля, стр. 3).

великого драматурга<sup>113</sup>.

В первый раз после перерыва Линская выступила в роли Хорьковой («Бедная невеста», 1853). «Публика приняла г-жу Линскую продолжительными рукоплесканиями, желая показать тем, как рада ее возвращению на сцену, — писали «Санкт-петербургские ведомости». — Г-жа Линская вполне заслуживает такого приема, не только как отличная артистка, но и как женщина, страстно любящая свое искусство»<sup>114</sup>.

Линская сыграла семнадцать ролей Островского; драматург нашел в актрисе превосходную исполнительницу Кабановой («Гроза»), Наумовны («Свои люди — сочтемся»), Кукушкиной («Доходное место»), Перегриновны («Воспитанница»), Глумовой («На всякого мудреца довольно простоты»), Курослеповой («Горячее сердце»), Чебоксаровой («Бешеные деньги») и других ролей. Островский высоко ставил талант актрисы.

С именем Линской связана первая постановка «Доходного места» на сцене Александринского театра. Известно, что комедия должна была увидеть свет ramпы еще в 1857 году. Но в день уже объявленного спектакля в московском Малом театре (16 декабря) по распоряжению министра пьеса была запрещена к постановке во всех театрах. «Доходное место» оставалось под запретом в течение семи лет. Разрешение на постановку было получено в начале сезона 1863/64 года; помогли хлопоты Линской. В спектакле Александринского театра (1863) Линская сыграла роль Кукушкиной, которую Островский написал для нее.

«Она поражает правдою и глубоким комизмом в пьесах Островского, где жизнь и смысл дают средства развитым и даровитым артистам высказать свои дарования в истинном свете», — писала «Петербургская газета»<sup>115</sup>.

Заинтересованность Мартынова и Линской драматургией Островского, предпринятая ими пропаганда пьес великого драматурга превращали их сценическую работу в общественно значимое дело.

Путь, проделанный александринскими актерами за сравнительно короткий период времени, был поистине громаден. В Александринском театре 1830–1840-х годов существовал кричащий разноречивый актерских стилей и индивидуальностей. Воздействие реалистического искусства было стремительным и сильным. Под его могучим напором не устоял никто. Искусство обрело социальную конкретность, характеры выросли из среды. Сквозь условную трагическую декламацию, мелодраматические эффекты и

---

<sup>113</sup> Есть основания полагать, что некоторые факты драматической биографии Линской, о всех перипетиях которой А. Н. Островский знал, были использованы драматургом при написании «Последней жертвы». В судьбе героини пьесы Юлии Тугиной отозвались отдельные эпизоды биографии Юлии Линской.

<sup>114</sup> П. Петербургская летопись. «Санкт-петербургские ведомости», 1853, № 227, 15 октября, стр. 929.

<sup>115</sup> Петербуржец. Русская драматическая труппа. «Петербургская газета», 1871, № 9, 20 января, стр. 1.

водевильные, почти фарсовые приемы игры настойчиво пробивалась простота, естественность, правда.

... Каратыгин и Брянский, Мартынов и Линская; партнеры Семенов и Яковлева и актеры Островского — это гигантские скачки, знаменовавшие собой победу реализма.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### Александринский театр 1860-х годов

#### *Театральная администрация. Положение театра. Труппа. П. В. Васильев. В. В. Самойлов. Зрители*

Отмена крепостного права в России обеспечила утверждение капиталистической формации. Кризис феодально-крепостнической системы резко обострил классовые противоречия, вызвал рост крестьянского движения. «Крымская война, — писал В. И. Ленин, — показала гнилость и бессилие крепостной России. Крестьянские “бунты”, возрастая с каждым десятилетием перед освобождением, заставили первого помещика, Александра II, признать, что лучше освободить сверху, чем ждать, пока свергнут снизу»<sup>116</sup>. В стране возникает революционная ситуация. Царизм вынужден был пойти на отмену крепостного права, чтобы предотвратить революционный взрыв.

Подъем русской демократической культуры был связан с развитием освободительной борьбы в стране. «Горячая защита просвещения» была, по определению В. И. Ленина, одной из главных особенностей общественного движения 1860-х годов. Во главе передовых сил страны встало второе поколение революционных демократов.

Широкое общественное движение, отмена крепостного права, реформы и преобразования 1860-х годов находили слабый отклик в стенах Александринского театра. Тут был свой мир, свои раз навсегда заведенные порядки и законы; делалось все, чтобы новые веяния не про никли на императорскую сцену. Как и прежде, Александринский театр подчинялся директору, в ведении которого находились все петербургские и московские казенные театры. В 1860-е годы на посту директора императорских театров сменились: А. И. Сабуров (1858 – 1862), А. М. Борх (1862 – 1867) и С. А. Геденов (1867 – 1875). Это были люди разных возрастов, характеров, интересов и стремлений, но всех их объединяло полное безразличие к судьбам русского театра. Бывший гусарский полковник, грубый и надменный Сабуров, усердно поддерживая казарменный порядок в театре, введенный его предшественником А. М. Геденовым, интересовался итальянской оперой, французским театром и балетом. Граф Борх предпочитал немецкую труппу, наезжая иногда и в балет. Вот как передает актер А. А. Нильский диалог Борха с режиссером Александринского театра. «Что сегодня у вас играют? Какую пьесу? — спрашивал Борх. — “Ревизора”, ваше сиятельство, — отвечает режиссер. — Комедия? — Комедия. — И хорошая? — Знаменитая, ваше сиятельство. — Чья? — Гоголя. — А! да... да... Гоголя. Знаю, знаю. Это

---

<sup>116</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 173.

действительно хорошая вещь»<sup>117</sup>.

Когда в феврале 1867 года, собрав вокруг себя почти всю труппу александринцев, Борх громко, с сильным немецким акцентом объявил, что покидает свой пост, актеры радостно подумали о предстоящих переменах. Однако радость была преждевременной. Через несколько дней граф изменил свое решение. «Справедливая судьба сжалилась наконец над театром, — иронически писал А. Н. Островскому его постоянный петербургский корреспондент артист Александринского театра Ф. А. Бурдин. — ... Граф Борх сжалился над нами и остался!!! Да как и не остаться — чиновники умоляют, балет плачет, французы пишут адреса, немцы шлют депутации — Борх рыдает навзрыд и остается! Одна неблагодарная русская драматическая труппа хоть бы какое-нибудь участие приняла в общем горе... Теперь мы полагаем, что русский театр сроят совсем до основания, посыплют солью это место — а нас в Сибирь!»<sup>118</sup>

А. М. Борха сменил археолог и знаток изобразительных искусств С. А. Гедеонов — сын бывшего директора театров. Гедеонов не бывал не только на рядовых спектаклях Александринского театра, но и на премьерах пьес Островского. Из всех пьес Островского директора интересовала одна — «Василиса Мелентьева». Тут были особые причины. Первоначальный вариант драмы был написан самим Гедеоновым и отдан Островскому для «переработки сюжета и придания литературной формы». «Василиса Мелентьева» стала совместным произведением Островского и Гедеонова.

Сабуров, Борх, Гедеонов, каждый по разным мотивам, не интересовались и не занимались русским драматическим театром. В стихотворении «Притча о “Киселе”» (1867) Н. А. Некрасов создал собирательный тип директора театров Киселя. Поэт показал тяжелое положение театра, править которым поставили типичного солдафона. Кисель приложил все силы, чтобы окончательно развалить театр:

Кисель до гроба сценой правил,  
Сгубил театр — хоть закрывай!

Живой интерес к иностранным труппам и полное равнодушие к русскому театру не было просто личным вкусом всех директоров. То было отражение продуманной правительственной политики.

Характерным являлось распределение материальных средств между петербургскими театрами. По данным 1858 года общая сумма расходов (то есть покрытие дефицитов) на содержание петербургских театров распределялась так:

Русская драматическая труппа — 44 232 р.

Русская оперная — 85 153 р.

Немецкая — 85 925 р.

---

<sup>117</sup> А. А. Нильский. Закулисная хроника (1856 – 1894). СПб., 1897, стр. 74.

<sup>118</sup> А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. М.-Пг., ГИЗ, 1923, стр. 65.

Итальянская — 123 701 р.

Французская — 179 150 р.

Балетная — 193 448 р.

Высшее жалованье итальянского актера составляло 30 000 рублей в год, французского 10 000 рублей, русского 1142 рубля<sup>119</sup>.

Мизерные средства, отпускаемые на русскую труппу, не давали возможности делать новые декорации, занимать в спектаклях нужное количество артистов. При общей слабости режиссерско-постановочной части это тяжело отражалось на художественных достоинствах спектаклей Александринского театра. «Действие пьесы происходит в богатом доме, действующие лица говорят о роскоши, их окружающей; зритель же видит убожество — старую трепаную мебель, допотопные диваны, вместо письменного стола — ломберный, — писал в 1867 году А. С. Суворин. — Видали ли вы, как устраиваются балы на Александринской сцене? Смех и жалость! Какие-нибудь три девицы приткнулись в углу, два-три кавалера ходят взад и вперед, не зная куда деваться, а хозяйка бала говорит: “Какая толпа у меня сегодня”»<sup>120</sup>.

Итальянская опера, французский и немецкий театры пользовались особой милостью и поддержкой двора, столичной бюрократии. Правительство всячески поощряло иностранные труппы — их представления были относительно безопасны, аудитория этих театров — благонадежна.

Занятое наезжими певицами, молоденькими танцовщицами и карточной игрой, высшее начальство мало вникало в деятельность драматической труппы. С его молчаливого согласия Александринский театр был отдан в безраздельное властвование начальника репертуарной части П. С. Федорова. Бывший почтовый чиновник, пописывавший водевили («Аз и Ферт», «Бархатная шляпка» и др.), превратился в ретивого театрального администратора. Он служил при пяти директорах и бесконтрольно заправлял всеми делами театра в течение четверти века. Для этого надо было соединять в себе угодливость чиновника, хитрость царедворца и тонкость дипломата. Всеми этими качествами Федоров владел в совершенстве. От Федорова зависело многое: он выбирал репертуар, назначал бенефисы. Осторожный и двуличный, он превосходно лавировал в сложных обстоятельствах театральной жизни, а если неожиданно наваливались неприятности, выходил «сухим из воды». Старые театральные порядки, заведенные еще при Николае I, оберегались им настойчиво и рьяно. Труппа была для него меньше всего творческим организмом. Коллектив театра рассматривался как большая чиновничья контора со всеми вытекающими отсюда канцелярско-бюрократическими порядками.

---

<sup>119</sup> См.: ЦГИА, ф. 472, оп. 109/946, прилож. к. д. 42, лл. 422, 375. Приведено в статье: Р. Ф. Михайлова. Вопрос о театральной монополии в 1856 – 1858 гг. «Научные доклады высшей школы». Исторические науки, 1960, № 3, стр. 77.

<sup>120</sup> А. С. Суворин. Театральные очерки (1866 – 1876). СПб., 1914, стр. 140 – 141.



Стремясь создать впечатление некоторых реформ и послаблений в цензуровании пьес, правительство в 1858 году образовало Театрально-литературный комитет. В состав комитета, согласно положению, входили литераторы, артисты, начальник репертуарной части. В положении декларировалось, что комитет «действует самостоятельно, руководствуясь единственно мыслью содействовать успехам отечественной драматической литературы». Но очень скоро стало ясно, что комитет был организацией по существу бесправной. Судьба репертуара оставалась в руках цензуры.

Согласно «Списку артистам и артисткам русской драматической труппы императорских санктпетербургских театров за январь 1861 года», труппа Александринского театра насчитывала сто двадцать одного человека. В труппу входили семь режиссеров и помощников режиссеров, три суфлера, библиотекарь, четыре хориста, четырнадцать хористок, сорок восемь актеров, сорок четыре актрисы.

Старшим режиссером труппы в 1852 – 1868 годах был Е. И. Воронов. Бывший актер, ученик П. А. Каратыгина, он стремился создать ансамбль, настаивая на серьезной подготовке артистами своих ролей, и следил за декорационно-постановочной частью. Это по распоряжению Воронова бенефициантов лишили права распределять роли на свои бенефисные спектакли. Многие сделал Воронов и для улучшения преподавания в Театральном училище, в частности постановки сценической речи. И все же подлинным идейным и творческим организатором художественной жизни театра Воронов не стал.

Центральной творческой фигурой, как и прежде, был актер. Проблема Каратыгин — Мартынов, волновавшая Александринский театр в предыдущую эпоху, сменилась другой острой проблемой: Самойлов — Васильев. Павел Васильев был непосредственным преемником демократического гуманизма и реалистического метода Мартынова, искусство Самойлова продолжало линию внешнего мастерства. Их творческие позиции неминуемо должны были столкнуться.

Павел Васильевич Васильев (1832 – 1879) после окончания московского Театрального училища в течение тринадцати лет служил в провинции, познав все тяготы скитальческой жизни провинциального актера. В 1860 году он дебютировал в Александринском театре. Его сослуживец артист А. А. Алексеев рассказывает: «При Сабурове умер Мартынов и поступил П. В. Васильев. Еще не успели похоронить Александра Евстафьевича (14 сентября), как на его место уже явился Васильев, дебютировавший в самом начале сентября. Будучи летом в Одессе, Мартынов играл вместе с Васильевым, который так понравился ему, что он пообещал Павлу Васильевичу свое содействие пристроить его на петербургскую сцену. И действительно, он быстро выхлопотал ему дебют, свидетелем которого Мартынову уже не суждено было быть. Обстоятельства сложились так, как будто Александр Евстафьевич сам лично нашел себе преемника и передал ему свое положение и амплу»<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> А. А. Алексеев. Воспоминания, стр. 180 – 181.

Васильев считал Мартынова своим учителем и высоко ценил его. «Мартынов был гигант... — говорил Васильев. — Мы, актеры, многим обязаны ему. До того времени мы играли комедии, а особенно фарсы как можно “чуждее”. Он первый показал нам, что сила во внутреннем чувстве; что как бы ничтожна ни была роль, везде надо стараться найти хоть что-нибудь человеческое, и ухватиться за это, чтобы представить живое лицо. Многим открыл он глаза. Я всем, решительно всем обязан Мартынову»<sup>122</sup>. Мартыновской гуманистической темой любви к простому человеку озарен весь сценический путь Васильева.

«Это — единственный почти магнит русской драматической труппы... Талант истинный, мартыновский талант», — писал журнал «Искра» о П. В. Васильеве<sup>123</sup>.

Невысокого роста, с хрипловатым голосом, Васильев меньше всего мог рассчитывать на свои внешние данные. Сила Васильева была в другом. Богатство жизненных наблюдений, проникновение в психологию изображаемого персонажа, нервная сила и страстность — отличительные черты его актерского облика. Почти демонстративное отсутствие так называемой театральности, лаконизм сценических средств Васильев сочетал с громадным вдохновением и темпераментом, потрясавшими зрителей.

В Александринском театре Васильев играл роли Расплюева («Свадьба Кречинского»), Осипа («Ревизор»), Кузовкина («Нахлебник»), многие мартыновские роли в водевилях — Буку («Андрей Степанович Бука, или Кто не плясал по женской дудке»), Лисичкина («Дочь русского актера»), Ягодкина («Жена или карты»). Но главные достижения Васильева связаны с драматургией Островского; артист сыграл около двадцати ролей Островского, причем некоторые из них — Тихона, Льва Краснова, Бальзамина, Любима Торцова, Подхалюзина — с выдающимся успехом.

Вот как передает А. А. Стахович исполнение Васильевым финальной сцены драмы «Грех да беда на кого не живет» (1863). «Какое торжество для трагического таланта П. Васильева была в последней сцене роль Краснова. Как постепенно сильней и сильней клокотал вулкан его страсти, разжигаемый змеиным шипением Афони, пока вполне не излилась его ярость и он не убил жены... Наконец стало ему ясно ее признание,хватила за сердце горечь обиды, что и прежде она не любила его... “Нет, врешь!” — раздался его крик... И загремела громом ярость оскорбленного мужа, разразилась неистовыми воплями... Заметался по сцене Васильев, и, задыхаясь, стонал: “Нож... нож... нож...” Жена убегает, Афоня еще подливает масла в огонь: “Братец, она уйдет... к барину уйдет...” Памятны мне остались слова Васильева: “От мужа только в гроб, больше никуда”, — и кинулся он за женой... Проходит несколько минут томительного ожидания. Стремительно вошел и остановился у рампы Васильев. Он бледен, как мертвец, лицо дергается судорогой, волосы дыбом, грудь ходит ходуном, ужас в помертвелых глазах... Он не может

<sup>122</sup> Прощание с П. В. Васильевым. «Эпоха», 1864, № 12, стр. 27 – 28.

<sup>123</sup> Перед сезоном. «Искра», 1863, № 33, стр. 451.

выговорить рокового слова, и, наконец, раздается страшный шепот: «Вяжите меня, я ее убил». Как каменный стоит Васильев во время всего монолога деда...»<sup>124</sup>

В роли Краснова Васильев раскрывал не только тему ревности этого «Отелло 3-й гильдии», как отзывалась о герое Островского часть критики; артист почувствовал трагический нерв пьесы, ее этический и социальный смысл. Васильев рисовал фигуру подлинно трагического героя. Артист давал социальное и психологическое оправдание финала драмы.

«Тут все было, — писал А. А. Григорьев, — и глубокое понимание характера, и поэзия высокой души, и простота приема, и наконец увлечение вулканическое... Это была настоящая игра трагического артиста. Настоящее имя для такой игры — мочаловская игра»<sup>125</sup>.

С большим драматизмом исполнял Васильев роль Кузовкина в тургеневском «Нахлебнике». Сцену, в которой Кузовкина заставляют изображать шута в присутствии дочери, актер вел с громадной экспрессией. Фраза «За что же, за что же» произносилась Васильевым с такой болью, что вызывала горячее сочувствие зрительного зала к судьбе маленького, забитого человека.

Заметное место в репертуаре актера занимали образы русских крестьян. Васильев возвышался над приземленным жанризмом многих пьес из простонародной жизни. Демократическая тема маленького человека, тема Щепкина и Мартынова, была продолжена в творчестве Васильева.

В Александринском театре Васильев был явно «не ко двору». Строптивый, вспыльчивый, державшийся независимо, он неизменно вызывал раздражение театрального начальства. Результаты этого сказывались тут же. Дирекция «затирала» Васильева, не давала играть роли, которые он хотел, всегда подыскивала ему дублеров, с которыми он должен был чередоваться. Между тем материальное положение актеров во многом зависело от количества выступлений: кроме жалованья артисты получали перспективную плату. «Правило очередей пало на одного меня всей своей тяжестью, — писал Васильев директору театров Борху, объясняя свой уход с Александринской сцены. — В то время как роли Самойлова даже и во время его отъезда и болезни ни разу не давались мне, с которым я чередоваться всегда рад и готов, — у меня брали и берут всякую роль, какую пожелают. Даже если очередной актер является несостоятельным, и в таком случае меня не избавляют от очереди. Мне отказали в очереди с Самойловым в одной роли “Станционного зрителя” (роль Самсона Вырина. — *Ан. А.*), об которой я просил, не говоря уж о других. Почему — мне неизвестно. Разве не унижение это моей личности, не оскорбление моего дарования! Такого рода порядок очередей не дает возможности выказаться таланту актера, отнимает у него

---

<sup>124</sup> А. А. Стахович. Ключки воспоминаний. М., 1904, стр. 293 – 294.

<sup>125</sup> А. Григорьев. Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены. «Время», 1863, № 2, стр. 182.

материальные средства без всякой пользы для дела искусства и сбора»<sup>126</sup>.

Актера ярко выраженной демократической складки Павла Васильева дирекция императорских театров не только «не принимала»; творческая работа артиста искусственно ограничивалась. В поисках более свободной деятельности Васильев два раза покидал казенную сцену — первый раз в конце 1864 года, а затем, после возвращения через год, в 1874 году — окончательно. Последний раз перед зрителями Александринского театра Васильев выступил в роли Любима Торцова. «Ни в одной из своих ролей он не мог дать более почувствовать здешним зрителям театра, что они теряют с отъездом его из Петербурга, — писали “Биржевые ведомости”. — Как можно, чтобы столичная русская сцена добровольно теряла своего последнего даровитого актера?»<sup>127</sup>

Группа актеров — горячих поклонников Островского составляла значительную часть труппы. Объединенные еще Мартыновым, они были не только ядром коллектива, но и несли на себе главную тяжесть репертуара. Новые темы и образы врываются на Александринскую сцену и требовали таких актеров, как А. А. Алексеев, И. Ф. Горбунов, П. И. Зубров, Ю. Н. Линская, Е. М. Левкеева, связанных с демократическими кругами и тяготевших в основном к бытовым ролям. Разного масштаба таланты, каждый в меру своих способностей отстаивал реалистические принципы в искусстве. Казалось бы, эти актеры должны были сплотиться вокруг Васильева. Но этого не произошло. То ли по причине своего трудного, крайне индивидуалистического характера, то ли под влиянием лукавой политики Федорова, действовавшего по принципу «разделяй и властвуй» (основными дублерами Васильева он назначал Зуброва и Бурдина), но Васильев не сумел объединить эту группу актеров. Заменяв Мартынова во многих его ролях, он не мог заменить его в качестве вдохновителя реалистического направления в Александринском театре.

Аполлон Григорьев высоко ценил Васильева — борца с рутинной и «внешней правдой», как говорил критик. П. Васильев был для А. Григорьева актером, выразившим близкий ему тип русского национального характера. Начало 1860-х годов — время активной поддержки Аполлоном Григорьевым искусства Васильева, было временем серьезных сдвигов в мировоззрении критика. Он понимал, что от славянофильского, патриархального мира необходимо уйти. Григорьев восхищается «энергией протеста». Слово «протест» все чаще употреблялось критиком в статьях 1860-х годов. Григорьев связывал творчество П. Васильева с общим протестом против существующих норм жизни. Критик опасался только, чтобы, утверждая свою тему в театре, Васильев «не сробел». Опасения его не были напрасны. Васильев один выступил против изощренного, холодного искусства В. В. Самойлова. Борьба же в одиночку никогда и никому не приносила успеха. К моменту прихода Васильева в Александринский театр Самойлов кровно двадцать пять лет играл

---

<sup>126</sup> Цит. по статье: Е. Филиппова. П. В. Васильев 2-й. Жизнь и творчество. Труды Государственного центрального Театрального музея им. А. А. Бахрушина. М.-Л., «Искусство», 1941, стр. 24.

<sup>127</sup> Театр и музыка. «Биржевые ведомости», 1874, № 234, 29 августа, стр. 3.

в нем. Он не только хорошо знал все тайны сложного театрального механизма, но и умело использовал слабые стороны противника. Силы, были неравные. В борьбе за первенство побеждал Самойлов. Творческая полемика перешла в неприязнь, а вскоре в открытую вражду. Самойлов отказывался играть с Васильевым в одних пьесах, некорректно относился к нему во время вынужденных редких совместных выступлений — специально затягивал паузы, ломал ритм сцены, допускал отсебятины, стремясь сбить партнера, поставить его в неловкое положение.

В Александринском театре Самойлов чувствовал себя привычно и уверенно. Он много играл и был любим начальством. Умный и чуткий актер, он хорошо улавливал настроение времени и быстро перешел на новые пьесы и образы. Великий «протей» легко переключался от героев трагедий Шекспира и исторических персонажей к «водевилям с переодеванием». В период утверждения «натуральной школы» Самойлов выступал в ролях «маленьких людей». Однако и в этих ролях Самойлов уделял главное внимание передаче внешних черт героя: Пузыречкин («Отставной театральный музыкант и княгиня» Ефимовича, 1846), Крупа («Машенька» по поэме А. Майкова, 1850) и др. Сейчас он делал ставку на выигрышные роли в «проблемных» и крестьянских пьесах. О принципиальном творческом интересе здесь не могло быть и речи — все дело было в том, чтобы получить эффектную роль в модной драме. Пьесы, о которых он совсем недавно отзывался презрительно и резко, вдруг превозносятся им, причисляются чуть ли не к шедеврам. Самойлов часто отказывается от ролей в произведениях Островского, зато играет почти в каждой новинке Дьяченко.

Отмечая небрежную игру отдельных петербургских актеров, Островский приводил в качестве примера Самойлова, который говорил: «Пьеса — это канва, которую мы вышиваем бриллиантами»<sup>128</sup>. «У Самойлова игра чисто внешняя и в сущности весьма однообразная», — писал И. С. Тургенев в 1851 году<sup>129</sup>. «Г. Самойлов... не передает внутренней стороны характера, а только одну внешность», — свидетельствовал К. М. Станюкович<sup>130</sup>. Актером «всех стран и времен, а преимущественно всех костюмов» назвал Самойлова М. Е. Салтыков-Щедрин<sup>131</sup>.

Не глубокое проникновение в идею автора, а жажда поразить зрителя точностью внешних деталей образа, остротой характеристики являлась основным принципом Самойлова-актера.

Обладая высокой актерской техникой, блестящим умением гримироваться, Самойлов уделял главное внимание передаче внешних черт героя, достигая

---

<sup>128</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12. М., Гослитиздат, 1952, стр. 141 – 142.

<sup>129</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 2. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 21.

<sup>130</sup> К. С[танюкович]. Русский театр. «Будильник», 1868, № 7, стр. 55.

<sup>131</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20 томах, т. 5 М., Гослитиздат, 1966, стр. 171.

жизненно достоверных характеров. В пору борьбы за реализм эта сторона творчества актера воспринималась как соответствующая требованиям времени. Самойлов мог превосходно копировать жизнь и умело выдавал свое искусство за современное. На самом же деле, не обладая осознанным демократическим идеалом, истинно передовой идеей, которая питала бы его творчество, Самойлов служил интересам, лишенным подлинного масштаба. Если искусство не одухотворено большой мыслью, оно неизбежно идет по пути формальных задач. Отсюда — копирование реально существовавших людей, конъюнктура, выдаваемая за современность.

О зрителе Александринского театра написано немало. Вслед за Белинским и Некрасовым на публику столичной сцены обращали внимание многие рецензенты и очеркисты. Среднее чиновничество и купечество, как и прежде, составляло большинство посетителей. После тягостно однообразного департаментского дня чиновник не только развлекался и отдыхал в театре, но и, как ему казалось, принимал солидное участие в художественных делах. Поспорив о достоинствах тех или иных пьес, вдоволь покричав «браво» и «фора» любимому актеру, слегка даже полиберальничав, хлопая «смелой» реплике или куплету, он чувствовал себя двигателем прогресса и сценического искусства. Молодой купчик, изображенный позже Островским в «Талантах и поклонниках», во многом представлял вкусы определенной части публики.

В 1860-е годы в Александринском театре все более прочное место начал занимать демократический зритель. Его привлекали в театре актуальные пьесы, подсказанные самой жизнью. Бурные аплодисменты в сцене обличения Кабанихи в «Грозе» или после горячих монологов Жадова в «Доходном месте» безошибочно показывали симпатии и настроения публики. Демократическая сущность искусства П. В. Васильева, Ю. Н. Линской и других актеров встречала одобрение передовой части зрительного зала, которой было близко их творчество. Лучшие актеры Александринского театра оказывались всегда в выигрыше и моральном и материальном, когда в свои бенефисы брали пьесы передовых русских писателей, не угодные театральной администрации и цензуре.

Разный зритель требовал разного искусства. Борьба между различными стремлениями и вкусами шла с переменным успехом.

### ***Современный репертуар. А. А. Потехин, В. А. Дьяченко. Либерально-обличительная драматургия. «Горькая судьбина»***

Афиша Александринского театра пестрила пьесами из современной жизни. Еще совсем недавно купцы и крестьяне, чиновники и студенты появлялись только в водевилях, сейчас они стали полноправными героями почти каждой комедии и драмы. Новые персонажи громко заявляли о своих правах и претензиях. Бюрократ-взяточник, бедный чиновник, богач-адвокат, благородная бедная девушка, дама-хищница, дикарь-купец, студент-нигилист действовали, сталкивались, любили, обманывали, изворачивались и обличали. Но, как справедливо отмечает П. А. Марков, «проблемы, которые были

глубоки, сильны и страстны в литературе и публицистике, бледнели и выветривались с их появлением на сцене. Происходила вульгаризация идей и упрощение образов. Вся текущая жизнь препарировалась и показывалась под непоколебимым углом зрения буржуазной морали. Происходила критика существующих обычаев и взаимоотношений не со стороны их социальной несправедливости, а со стороны чрезвычайно ограниченных и относительных моральных норм. Личные качества стали определяющим началом при суждении об общественных явлениях. Если и подвергалось критике отмененное крепостное право, то и эта критика производилась на тех же основах, “в агитационную защиту” великих реформ»<sup>132</sup>.

Прославление «великих реформ» со сцены Александринского театра началось прямолинейным, плакатным приемом: в 1863 году была поставлена пьеска из «русского сельского быта» под названием «Было, да прошло». Здесь воспевалось «великое» освобождение, а в последней сцене просто читался указ 19 февраля. Авторы пьесы В. Родиславский, О. Новицкий благоговейно преподнесли свое сочинение Александру II. Расчет оказался безошибочным. Каждому было «пожаловано» по бриллиантовому перстню.

Но, конечно, подобные сочинения не могли составить репертуара в целом. Значительно больше воздействовали на зрителей так называемые «проблемные» пьесы. Они также в конечном счете прославляли реформу, силились доказать, будто она разрешила противоречия между помещиками и крестьянами. Социальные конфликты чаще всего переносились в сферу семейных отношений.

Подобные пьесы в 1860-е годы писал А. А. Потехин. В драме «Отрезанный ломоть» (1865) автор сталкивает представителей двух поколений — старого помещика-самодура Хазиперова и молодых людей — сына помещика «нигилиста» Николая и мирового посредника Демкина. Хазиперов не хочет примириться с реформой, с новыми веяниями. При разделе земельных угодий он норовит ничего не дать крестьянам, насаждает в семье домостроевские порядки, пытается подкупить честного чиновника Демкина. Но все попытки Хазиперова держаться за старый уклад терпят крах. Сын его уходит из дому, объявив себя «отрезанным ломтем» в семье. Пьеса не только развенчивала помещичье самодурство, но и в завуалированной форме восхваляла «благодатные» последствия реформ<sup>133</sup>.

Злободневный сюжет пьесы и сильный актерский состав (Самойлов, Линская, Левкеева, Брошель) сделали свое дело: на спектакли ломилась толпа и билеты доставались с бою. Громадный успех спектакля в Петербурге, а следовательно, и большие сборы заставили московское театральное начальство

---

<sup>132</sup> П. Марков. Театр в эпоху «либеральных» реформ. В сб.: «Сто лет. Александринский театр — театр Госдрамы», стр. 178.

<sup>133</sup> Пьеса А. А. Потехина вызвала пародию Н. С. Курочкина «Срезавшийся ломоть» («Искра», 1965, № 39). Об этом см.: И. Ямпольский. Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра» (1859 – 1877). М., Гослитиздат, 1964, стр. 256 – 257.

поспешить с постановкой «Отрезанного ломтя» в Малом театре. Но московский спектакль недолго продержался в репертуаре. Как докладывал управляющий московской конторой директору театров, 13 октября 1865 года московский генерал-губернатор Долгоруков, «бывши в Малом театре во время представления пьесы “Отрезанный ломоть”, изволил заметить мне, что пьеса сия не совсем соответствует его понятиям с нравственной точки зрения, а потому просил меня приостановить в дальнейшем представления ее»<sup>134</sup>. Это не был приказ (казенные театры, как мы знаем, подчинялись министру императорского двора), но и не простая просьба, — то был совет, «сигнал», наконец, предупреждение. Докладывая о разговоре с Долгоруковым, управляющий московской конторой запрашивал директора — как поступить. Вскоре последовало указание прекратить спектакли в Москве, а заодно и в Петербурге<sup>135</sup>. Так, не разобравшись в чисто либеральной концепции произведения и убоявшись его, дирекция сняла пьесу Потехина с репертуара.

В драме «Виноватая» (1867) Потехин также остался в рамках критики семейного произвола. «Верный своей манере, — писал А. И. Вольф, — он вывел в “Виноватой” деспотическую мать (Бородавкину) и деспота-мужа (Кутузкина) и изобразил их самыми черными красками. По заведенному порядку (даже Вольф уловил штамп в подобных пьесах. — *Ан. А.*) в противоположность им выставлены: дочь — робкое существо, пассивно покоряющееся своей горькой участи (Катерина Ив.) и влюбленный в нее наиболее благороднейший молодой человек (Шабров), горячо протестующий против совершаемого зла. У Васильева 2 в роли деспота-мужа были минуты великолепные: в сцене ревности он был страшен и жалок в то же время... Пьеса мастерски была разыграна, и успех ее был громадный»<sup>136</sup>. Роль доброго и беспомощного генерала Бородавкина играл семидесятитрехлетний Сосницкий. Это была последняя большая роль старейшего артиста. Кроме упомянутых актеров, в спектакле были заняты Линская, Жулева, Сазонов, Монахов и другие известные мастера. Критика выделяла игру Линской. «Из обыкновенного характера плаксивой попрошайки и сплетницы дворовых (мать Шаброва), — писала газета “Голос” 17 октября 1867 года, — артистка создала совершенно новый и оригинальный тип, местами доходящий до высокой художественности, особенно когда Арина Федотьевна выражает полное свое недоумение перед поступком сына, который бросил службу у Кутузкина, и, расставив руки, обращается с безмолвным вопросом к публике».

Благородных и протестующих Демкина («Отрезанный ломоть») и Шаброва

---

<sup>134</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 20367, л. 1.

<sup>135</sup> События, связанные с запрещением пьесы «Отрезанный ломоть», изложены А. Вольфом в «Хронике петербургских театров» (ч. II, стр. 31) неверно. Эта ошибка повторена во всех известных нам работах об А. Потехине, вплоть до новейших. (Напр.: С. В. Касторский. Писатель-драматург А. А. Потехин. В сб.: «Из истории русских литературных отношений XVIII – XX веков». М.-Л., Изд-во АН СССР. 1959, стр. 185 – 186.)

<sup>136</sup> А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. 2, стр. 37.



(«Виноватая») играл А. А. Нильский. Актер среднего дарования, он специализировался на такого рода ролях, эффектно позировал и с пафосом произносил монологи. Поэт и критик П. М. Ковалевский, сотрудничавший в «Отечественных записках», дал едкую характеристику центрального положительного героя подобных драм и иронически описал игру Нильского, исполнявшего обычно эти роли. Герой «существенного влияния на развитие драмы не имеет, присутствие же свое на сцене ознаменовывает исключительно извержением более или менее шумных потоков речи, которые по всем видимостям направлены не на действующие лица, а непосредственно на публику... Происходило это обыкновенно следующим манером: играют, положим, какую-нибудь современную драму... Идет себе пьеса как следует, как быть должно; обыкновенно, прелестная девица, свиньи родители, домашний гнет и т. д. как следует; тут еще урод-жених; замуж выдают насильственным образом. В это время входит Нильский, окидывает всех гордым взглядом и становится к стороне. Я уж знаю, что это будет, и думаю: ну вот, принесли бутылку! Жду. А тут между тем родители кричат, девица плачет, жених ругается... Вдруг выступает Нильский; одну ногу вперед, руку назад, и понес: «Слабохарактерность с одной и деспотизм и бессовестность с другой стороны... Вот вам пример! Вот до чего доводят злые болезни, если им поддаться...» Родители приходят в ярость, жених убегает. Нильский входит в роль и кричит: «Разве мало погибает (?) народу от этого зла, исторически развившегося в нашем обществе?.. Без борьбы против недуга страдания сначала усиливаются, потом притупляются...» Однако девица от этого потока начинает раскисать и восклицает: «Но ведь это страшно, это ужасно! Кто же, кто в этом виноват?» Нильский: «Кто? ... Да все, все без исключения: и я, и вы в том числе» и т. д. ... Но интересно, что все эти откупоривания бутылки и изливаемые из нее потоки, как видно, ни к чему не ведут и драматическое действие нисколько не нарушается: девицу все-таки своим порядком отдают замуж; а бутылка снова наполняется и переносится в другую драму, где опять ее в надлежащем месте выносят, откупоривают и т. д.»<sup>137</sup>.

В качестве примера подобной пьесы Ковалевский назвал «Виноватую». Но под эту характеристику подходят и многие другие произведения, в частности пьесы В. А. Дьяченко, модного в 1860-е годы писателя, легко сменившего деятельность инженера-путейца на перо бойкого драмодела.

В Александринском театре Дьяченко дебютировал драмой «Жертва за жертву» (1861), в которой вывел благородного юношу, ложно обвиненного в воровстве. Но герой не оправдывался, чтобы не вовлечь в судебную волокиту любимую девушку. Юношу отправляли на каторгу, героиня следовала за ним. В спектакле пользовалась успехом сцена привала ссыльных по пути в Сибирь. Автор ввел несколько громких фраз о недостатках судоустройства. В период судебной реформы фразы эти должны были придать обычной мелодраме видимость злободневности и критической направленности. Сознательная

---

<sup>137</sup> Петербургские театры. Тип новейшей драмы. «Отечественные записки», 1868, № 2, отд. II, стр. 321.

спекуляция на новых идеях и внешних признаках современности характерна и для пьес Дьяченко «Семейные пороги» (1867), «Современная барышня» (1868) и др. Последняя пьеса вызвала сатирическую пародию молодого К. М. Станюковича<sup>138</sup>.

С либерально-проблемной драматургией 1860-х годов связана пьеса Н. С. Лескова «Расточитель» (1867). Спектакль обличал пороки человеческой личности и призывал к моральному самосовершенствованию и смирению. Неоднократные упоминания о новых судебных порядках и тирады честного Молчанова, произносимые Нильским с «неподдельным жаром», не могли придать спектаклю подлинно передового звучания.

Комплекс идей, который пропагандировала либеральная и так называемая «проблемная» драматургия 1860-х годов, может быть легко выражен в нескольких фразах. Всякий бунт, всякая борьба несет гибель. Выход из всех жизненных сложностей лежит в личном самосовершенствовании. Преклонение перед золотом грозит бедой. Спасение девушек не в богатых стариках, а в честном труде. Необходимо покончить с распрями поколений. Судебная реформа полежит конец взяткам, произволу, всякой несправедливости. Вот что с некоторыми незначительными вариантами утверждала основная масса современных спектаклей. Свою лепту в пропаганду этих нехитрых идей, кроме уже названных писателей, внесли Н. А. Потехин, П. Д. Боборыкин, И. А. Манн, П. П. Штеллер и многие другие.

Пьесам либеральных драматургов противостояли произведения подлинных обличителей самодержавно-бюрократического строя. В 1860-е годы с сатирическими произведениями «Дело» и «Смерть Тарелкина», направленными против «армии чиновников» и полицейского режима, выступил А. В. Сухово-Кобылин. Но ни одна из этих пьес не стала тогда явлением театрального искусства — обе были запрещены для сцены. Сходная судьба постигла драматургию Щедрина. Лишь драматический очерк «Утро у Хрептюгина» был показан на сцене в 1860-е годы. Причем, как сообщал журнал «Искра», «франты повалили из первых рядов кресел, а известный водевилист, автор “Аза и Ферта” [П. С. Федоров] зашагал по зале, громко разговаривая то с тем, то с другим из публики и тем явно показывая, что на пьесу смотреть, мол, не стоит»<sup>139</sup>.

Менее настороженно относилась цензура к пьесам из крестьянской жизни. Видимо, считалось, что реформа ликвидировала все острые вопросы: крепостного права не существует, беззаконие устранено, издевательства помещиков над крестьянами кончились. В 1863 году была разрешена к представлению «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского, антикрепостническая драма из крестьянского быта, запрещенная к постановке четыре года назад.

Сам Писемский оправдывался за свое произведение, запрещенное цензурой, и всячески настаивал на «безвредности» пьесы. Ходатайствуя перед

---

<sup>138</sup> См.: В. П. Вильчинский. К. М. Станюкович. Жизнь и творчество. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 49 – 50.

<sup>139</sup> Заметки. «Искра», 1867, № 41, стр. 504.

министром внутренних дел П. А. Валуевым о разрешении «Горькой судьбины», он писал ему в 1863 году: «Злым фатумом в пьесе является... крепостное право, которое уже и устранено; выведены недостатки камерного судопроизводства, но и то в новом порядке уничтожается — словом, пьеса моя скорей имеет характер исторический, так все это в публике понимают и с удовольствием видят, что мы наконец перешагнули уже через это зло»<sup>140</sup>.

«Горькая судьбина» — сложное произведение. С одной стороны — реалистический показ насилий и издевательств, которым подвергаются крестьяне со стороны помещиков и чиновников, изображение бесправного порабощенного крестьянства; с другой — ложный, славянофильский взгляд автора на народный характер, преклонение перед Ананием Яковлевым и осуждение протестующей Лизаветы.

Писемский, пишет Л. М. Лотман, «солидаризируется со своим героем, любит его слепотой, стихийной силой, так же как и выражающим обратную сторону его “бунтарства” смирением и всепрощением, к которому обращается Ананий Яковлев в конце пьесы. Нарушающая “исконные” “законы” семейного быта народа, изменяющая нелюбимому мужу и восстающая против его воли Лизавета осуждается автором»<sup>141</sup>. Добролюбов считал, что представителя «темного царства» Анания, сильного только среди своих домочадцев, Писемский пытался выдать за подлинного выразителя народных интересов.

Роль Анания Яковлева автор пьесы предназначал А. Е. Мартынову, так и не успевшему в ней выступить; ее играл на премьере Павел Васильев. Полемизируя с автором, артист лишил своего Анания ореола героя, показал его и деспотом и жертвой одновременно. Васильев положил начало той традиции исполнения этой роли, которую с успехом подхватил затем М. И. Писарев.

Слабым местом спектакля оказался центральный образ Лизаветы, воплощенный дебютанткой М. О. Петровой, дочерью известного певца О. А. Петрова. Актриса обратила внимание лишь на внешнюю сторону роли, изо всех сил старалась «представить» крестьянку, лишила образ Лизаветы гнева, страсти, трагического накала. По-настоящему прозвучала «Горькая судьбина» на русской сцене лишь тогда, когда в роли Лизаветы выступила П. А. Стрепетова. И все-таки первая постановка антикрепостнической народной драмы отвечала духу времени.

Почти все репертуарные пьесы 1860-х годов, отображавшие события современной жизни, так или иначе были связаны с драматургией Островского. Много произведений было написано под непосредственным влиянием творчества великого драматурга, отдельные пьесы создавались в противовес его драмам, несли в себе полемический заряд, направленный против тех или иных его пьес. Островский содействовал рождению многих крупных произведений.

---

<sup>140</sup> А. Ф. Писемский. Письма. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 159.

<sup>141</sup> Л. Лотман. Драматургия шестидесятых годов. В кн.: «История русской литературы», т. 8, ч. 2. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1956. стр. 367.

***А. Н. Островский в Александринском театре. Первая постановка «Грозы». Актеры театра Островского. «Свои люди — сочтемся». «Доходное место» и полемика о «нигилистах». «Пучина». «Воспитанница», «На всякого мудреца довольно простоты». Значение пьес Островского для Александринского театра***

Пьесы А. Н. Островского завоевывали Александринскую сцену с трудом. Малый театр, в отличие от Александринского, имел замечательного режиссера. Это не был рядовой режиссер Александринского театра, который следил за «пробами», выписывал требования на бутафорию и реквизит и доносил «по начальству» о всех неполадках во время спектакля. То был подлинный вдохновитель и организатор спектакля, учитель и советчик актеров. Этим режиссером был сам А. Н. Островский.

В Малом театре Островский чувствовал себя свободно. Со многими актерами Малого театра он был хорошо знаком, один из ведущих мастеров «дома Щепкина», Пров Михайлович Садовский входил в состав молодой редакции «Москвитянина», друзья Островского были близки Малому театру. Драматург часто посещал театр, бывал на репетициях, считался там своим человеком. В постановках своих пьес на сцене Малого театра Островский принимал деятельное участие: он распределял роли, режиссировал, давал советы исполнителям. Но, конечно, не только в «личных» связях выражалась близость Островского Малому театру. Островскому был дорог демократизм театра, его ориентация на передовые слои общества, труппа поддерживала его, и оттого здесь не надо было преодолевать таких препятствий, как в Петербурге. Передовым актерам Александринского театра пришлось выдержать серьезную борьбу «за Островского». Возглавлял эту борьбу Мартынов, много сделавший для утверждения пьес великого драматурга на петербургской сцене. В девяти пьесах Островского, поставленных Александринским театром в 1850-е годы, участвовали Мартынов, Линская, Зубров, Бурдин, Громова, Левкеева, Горбунов. Это они были пропагандистами пьес Островского в Петербурге, они подготовили тот успех, который ждал драматурга в десятой встрече с александринцами. Речь идет о «Грозе».

«Гроза» — этапное явление в истории Александринского театра, итог многих творческих исканий, крупнейшая победа на пути создания спектакля, созвучного настроением передовых кругов русского общества. Законченная 9 октября 1859 года, «Гроза» была вскоре одобрена Театрально-литературным комитетом, а затем 31 октября благополучно прошла театральную цензуру. «Грозу» миновала судьба написанных ранее пьес «Свои люди — сочтемся», «Доходное место», «Воспитанница», запрещенных к представлению. Разрешение к постановке «Грозы» можно объяснить лишь «промашкой» цензуры, которая не заметила заложенного в пьесе сильного социально-обличительного заряда. До опубликования («Библиотека для чтения», 1860, № 1) пьеса была поставлена в Малом и Александринском театрах. Оба спектакля, и московский, и петербургский произвели громадное впечатление на зрителей. Спектакль и печатная публикация пьесы породили большое

количество критических статей, отзывов, репортерских заметок.

О «Грозе» говорили, встречаясь на улице, о ней спорили на домашних вечерах, обменивались мнениями в письмах. Суждения были самые различные. «Удивительнейшее, великолепнейшее произведение русского, могучего, вполне овладевшего собою таланта, — писал о “Грозе” И. С. Тургенев. “Гроза” Островского есть, по-моему, печальное сочинение, а будет иметь успех», — считал Л. Н. Толстой. «Это лучшее произведение его, и никогда он еще не достигал до такой силы поэтического впечатления», — уверял В. П. Боткин<sup>142</sup>. Актеры и литераторы передавали друг другу, что М. С. Щепкин демонстративно ушел с репетиций «Грозы».

Не пытаясь здесь объяснить заблуждение Толстого, связанное с отрицательным отношением писателя к идее женской эмансипации, не останавливаясь на взглядах Щепкина и отношении его к драматургии Островского, отметим лишь, что в полемику вокруг «Грозы» было втянуто много писателей, журналистов, актеров. Борьба вокруг пьесы и спектакля в конечном счете отражала борьбу различных социальных групп. Она была особенно острой потому, что проходила в годы революционной ситуации, когда общественно-политическая атмосфера в стране была накалена.

В оценке «Грозы» скрестили копыя два лагеря — реакционный и примыкавшая к нему группа либералов — с одной стороны, и революционно-демократический — с другой. Реакционная критика (Н. Ф. Павлов, А. М. Пальховский) осудила «Грозу», часть либеральной критики (С. С. Дудышкин, М. М. Достоевский) сочувственно отнеслась к пьесе, но суживала ее идейное значение, не замечая в образе Катерины активного, протестующего начала. Между тем «эмансипация женщины» оказалась в «Грозе» неразрывно связанной с критикой всего крепостнического уклада «темного царства» России. Столкновение Катерины с миром Диких, Кабановых приобрело политический смысл.

Гениальное истолкование образа Катерины и всей драмы в целом дал Н. А. Добролюбов в знаменитой статье «Луч света в темном царстве» (1860), явившейся программным выступлением революционно-демократической эстетики. Драма Островского была использована Добролюбовым для антикрепостнического выступления, для пропаганды революционно-демократических идей. Статья «Луч света в темном царстве» сыграла революционную роль в жизни русского общества<sup>143</sup>.

Но полемика вокруг «Грозы» проходила в то время, когда спектакль уже посмотрели тысячи зрителей. Первые печатные отклики на «Грозу» были связаны со сценическим воспроизведением, а не с опубликованным текстом. К моменту появления спектакля в Малом и Александринском театрах о «Грозе» еще не было ни рецензий, ни критических заметок. Московские и

---

<sup>142</sup> См.: А. А. Фет. Мои воспоминания, ч. I. М., 1890, стр. 313, 318, 323.

<sup>143</sup> О полемике вокруг «Грозы» см.: Г. Владыкин. Вступительная статья к книге «А. Н. Островский в русской критике». М., Гослитиздат, 1948, стр. 20 — 25.

петербургские актеры, выступавшие в этой пьесе, были не просто ее первыми исполнителями, они являлись первыми интерпретаторами образов, созданных драматургом.

Александринцы живо интересовались показанным за две недели до петербургской премьеры спектаклем в Малом театре. Ф. А. Бурдин и И. Ф. Горбунов, будущие исполнители ролей Дикого и Кудряша, специально ездили в Москву посмотреть «Грозу». Оба они были «бывшими» москвичами, друзьями Островского.

Иван Федорович Горбунов (1831 – 1895) — актер, писатель, рассказчик, живя в Москве, с юношеских лет был знаком с Островским. В 1854 году он дебютировал в Малом театре, в следующем году перешел в Александринский, где служил до конца жизни. Блестящий рассказчик-импровизатор, он с конца 1850-х годов выступал на эстраде как исполнитель собственных произведений из народного быта.

Федор Алексеевич Бурдин (1827 – 1888) — гимназический товарищ Островского, так же как и Горбунов, начал свой путь в Малом театре. Двадцатилетним юношей, в 1847 году, Бурдин переехал в Петербург. Здесь он был связан с демократической молодежью и даже привлекался к допросу по делу петрашевцев. В 1847 – 1883 годах — он актер Александринского театра. Выдвинулся исполнением роли Бородкина («Не в свои сани не садись», 1853). Образованный человек, не обладавший большим артистическим даром, Бурдин был полезным членом труппы. Он многое делал для продвижения пьес Островского через цензуру.

Кроме них главные роли на Александринской сцене исполняли: Ю. Н. Линская (Кабанова), А. Е. Мартынов (Тихон), Ф. А. Снеткова (Катерина), П. С. Степанов (Борис), Е. М. Левкеева (Варвара), П. И. Зубров (Кулигин), П. К. Громова (Феклуша). Все они, кроме сравнительно недавно принятой в труппу (1857) молодой Ф. А. Снетковой (1838 – 1929), уже выступали в пьесах Островского, причем выступления эти имели далеко не случайный характер. Не говоря уже о Бурдине и Горбунове, пропагандистах творчества драматурга, Линская и Громова по траву считались актрисами «театра Островского». Линская с выдающимся успехом играла роли Хорьковой («Бедная невеста»), Афимьи («Не так живи, как хочется»), Аграфены Платоновны («В чужом пиру похмелье») и др. Громова завоевала признание зрителей исполнением роли Незабудкиной («Бедная невеста»), Ненилы Федоровны («В чужом пиру похмелье»), Бальзаминовой («Праздничный сон — до обеда»). Способности Зуброва развернулись лишь в пьесах Островского: до выступления в «Грозе» он сыграл в них пять ролей. Образы Груни («Не так живи, как хочется») и Капочки («Праздничный сон — до обеда») создала Левкеева. Возглавлял этот ансамбль Мартынов. Зато Самойлов, Каратыгин и другие представители «актерской аристократии» в «Грозе» не участвовали.

Наибольшее внимание критики привлекали образы Катерины и Тихона в исполнении Ф. А. Снетковой и А. Е. Мартынова.

Внешний облик Катерины — Снетковой был лишен специфических бытовых черт, которыми, казалось бы, должна обладать молодая

провинциальная купчиха. Старорусский головной убор, нечто вроде кокошника, причудливо сочетался с кринолином. Всем своим обликом она больше походила на петербургскую барышню, чем на обитательницу города Калинова. Одна из причин такой трактовки заключалась в незнании Снетковой народной среды, о чем писала критика того времени.

Снеткова создала поэтический характер молодой женщины, не мирящейся ни с какими компромиссами. Хрупкая, нежная, незащищенная, она бросала гневный вызов косности и дикой морали. Актриса передавала наивную религиозность и экзальтацию своей героини. В ней было что-то угнетенно-порывистое и таинственное. А. И. Вольф писал, что она «вложила бездну чувства и огня в создание поэтического образа несчастной страдальцы, и игра ее произвела сильнейшее впечатление»<sup>144</sup>.

По-другому играла роль Катерины московская исполнительница Л. П. Никулина-Косицкая. Вышедшая из крепостной среды, хорошо знавшая быт, нравы, песни Поволжья, она многое подсказала Островскому в процессе работы над драмой. В игре Косицкой проступал бытовой колорит, в ее Катерине было мало простодушия, неопытности. Катерина у Косицкой была старше, сильнее, мятежнее Катерины — Снетковой.

Две актрисы — два образа Катерины. Одна — юная, поэтичная, какая-то «прозрачная», на первый взгляд слабая, но решительная и твердая, когда нужно защищать свое право на любовь и свободу; другая — земная, мужественная, сильная, с громким певучим голосом и ярко выраженным чувством протеста.

Островский высоко ценил игру Никулиной-Косицкой, творчески близкой ему актрисы, которую он, по собственному выражению, «поднял»; тепло относился драматург и к Снетковой, как и вообще ко многим актерам, лишенным бытовой складки. Об отношении Островского к Снетковой говорит следующий факт. Учитывая широкую популярность Снетковой, приобретенную ею в связи с постановкой «Грозы», дирекция назначила молодой актрисе первый бенефис. Он должен был состояться 11 апреля 1860 года. В Центральном государственном Историческом архиве СССР в Ленинграде в личном деле Ф. А. Снетковой хранится записка А. Н. Островского от 20 марта 1860 года. Вот ее текст: «Если госпоже Снетковой угодно будет взять для своего бенефиса мою драму “Гроза”, то следующую мне за это представление поспектакльную плату я получать не желаю»<sup>145</sup>. Островский не просто благодарил актрису — он хотел видеть в ней творческого единомышленника: выбор бенефисной пьесы принимал декларативный характер. Отказ автора от причитающегося ему вознаграждения значил более выгодные материальные условия для бенефицианта. Напомним, что бытовое положение самого Островского было в это время трудным. Для своего бенефиса Снеткова остановилась на «Грозе». Спектакль состоялся в апреле 1860 года.

Вспоминая впоследствии первые спектакли «Грозы» на Александринской

---

<sup>144</sup> А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. 3, стр. 18.

<sup>145</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, ед. хр. 16617, л. 19.

сцене, Островский писал: «С Снетковой я поставил “Грозу” и “Грех да беда на кого не живет”, и обе прошли с огромным успехом»<sup>146</sup>.

Об исполнении Мартыновым роли Тихона сохранилось много рецензий, отзывов, воспоминаний современников. Среди них есть и сравнительно подробные описания (М. И. Писарев, П. В. Быков, А. А. Стахович, П. М. Шпилевский), и краткие упоминания, большей частью касающиеся финала спектакля (А. Я. Панаева, А. Ф. Кони, А. Н. Баженов).

Юноша Модест Писарев, восторженный поклонник Островского, будущий знаменитый актер, выступил в московской газете «Оберточный листок» с большой статьей о первой постановке «Грозы». Под впечатлением успеха Мартынова в роли Тихона во время московских гастролей весной 1860 года Писарев сравнивал его игру с исполнением этой роли известным актером Малого театра С. Васильевым.

Как считал Писарев, Васильев видел в Тихоне жалкое создание, для которого «борьба с закоснелым в неподвижной старине семейным бытом уже более не существует». Мартынов — Тихон «еще борется с губительным семейным началом». Другими словами, для Васильева-Тихона борьба с Кабанихой уже закончена, он потерпел поражение. Мартынов — Тихон продолжает борьбу; артист «взглянул на Тихона, как на существо, только готовящееся сделаться итогом гнетущей его борьбы, и потому борьба эта ярче выступает наружу, и порывы человеческого чувства громче и глубже раздаются из груди заживо умирающего человека»<sup>147</sup>.

Все рецензенты и мемуаристы, писавшие о Мартынове — Тихоне, отмечали финальную сцену спектакля. Фраза Мартынова — Тихона, обращенная к Кабанихе — «Вы ее погубили! Вы! Вы!» — потрясала современников. «Какой взгляд делал он на Кабаниху. Сколько укора было в этом взгляде, какой вопль вырывался из груди Мартынова. Тут были и любовь, и раскаяние, и злоба», — писал И. И. Панаев<sup>148</sup>. Более чем полвека спустя А. Ф. Кони вспоминал о выступлении Мартынова в роли Тихона: «Я еще вижу его, как живого, над трупом несчастной жены, с непередаваемым выражением в лице и голосе, бросающим старой Кабановой упрек: “Это вы ее убили, маменька, вы!”»<sup>149</sup> Здесь Тихон — Мартынов превращался в обличителя. Еще совсем недавно жертва произвола и насилия, он становился судьей и произносил свой приговор «темному царству».

Страшной, окаменелой в своих чувствах самодуркой выступала Кабаниха в трактовке Ю. Н. Линской. «Властный, грозный тон тирана старообрядческого уклада все время царил на сцене, — вспоминал П. П. Гнедич. — С первых же ее слов чувствовалось: вот где таится гроза, вот откуда то мертвящее злое

---

<sup>146</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 210.

<sup>147</sup> [М. И. Писарев]. Театр. «Оберточный листок», 1860, № 19, 11 мая, стр. 4.

<sup>148</sup> И. Панаев. Мартынов. «Современник», 1860, т. 83, отд. III, стр. 130.

<sup>149</sup> А. Ф. Кони. А. Н. Островский. В сб.: «Островский». Пг., РТО, 1923, стр. 20.



затишье, та засасывающая топь, которая доводит Тихона до запоя, Варвару до бегства из семьи, а Катю до самоубийства. Она мрачной тучей нависла над городком, который ее боялся, — и даже Дикой, сам Дикой, — тоже гроза окружающих, — побаивался ее»<sup>150</sup>. «Благодаря ее игре, — писал П. М. Медведев, — вся пьеса, характеры остальных действующих лиц, все было понятно, и Тихону не надо было говорить: “Маменька, вы ее погубили, вы, вы!”»<sup>151</sup> Образ Кабанихи, созданный Линской, не оставлял сомнения в том, что именно она была прямой виновницей гибели Катерины.

Критика отмечала актера П. И. Зуброва, выступившего в роли Кулигина. Удались И. Ф. Горбунову и Е. М. Левкеевой роли Кудряша и Варвары. «Сцена ночного свидания Кудряша — Горбунова с Варварой — Левкеевой, — писал А. Ф. Кони, — была проведена ими с такой жизненной правдой и эстетическим чутьем, что заставляла совершенно забывать, что находишься в театре, а не притаился сам теплой весенней ночью на нависшем над Волгою берегу в густой листве, в которой свистит и щелкает настоящий соловей»<sup>152</sup>.

На декоративном оформлении «Грозы» следует остановиться особо. В 1850-е годы все еще применялась практика так называемого «дежурного» павильона, изображавшего комнату чиновника, купца и т. д. Хотя комплект Гропиуса уже заметно устаревал, им еще пользовались, и новых декораций для драматических спектаклей почти не делали. Обходились подбором дежурных интерьеров, пейзажей-задников. Не случайно в ходу была песенка:

Законом следует признать  
И помнить авторов заставить,  
Что легче пьесу написать,  
Чем хорошо ее обставить.

Даже с большой «натяжкой» подходящие декорации подобрать было трудно.

Из пяти декораций «Грозы» в запасниках Александринского театра оказалось лишь две (второго и третьего акта): «комната в купеческом доме» и «улица с воротами купеческого дома». Действие подавляющего большинства пьес из купеческого быта, шедших до этого, проходило в четырех стенах дома. Герои же Островского встречаются, разговаривают в общественном саду, на фоне волжских пейзажей. Такие декорации следовало делать заново, хотя это было сопряжено с расходами, на которые редко шла дирекция, когда дело

---

<sup>150</sup> П. Гнедич. Линская (К пятидесятилетию со дня смерти). «Культура театра», 1921, № 5, стр. 24.

<sup>151</sup> П. М. Медведев. Воспоминания. Л., «Academia», 1929, стр. 281.

<sup>152</sup> А. Ф. Кони. А. Н. Островский. В сб.: «Островский», стр. 20. По предположению А. Н. Глумова, в программной увертюре к драме «Гроза» П. И. Чайковского (1864) «не могли не сказаться впечатления от спектакля “Гроза”, от песен Горбунова и Левкеевой, от высокопоэтических картин, передающих красоту и обаяние летней ночи на Волге» (А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре. М., Музгиз, 1955, стр. 263).

касались спектаклей русской драматической труппы. Но тут был особый случай: «директор изволил согласиться на просьбу автора о том, чтоб пьеса была монтирована как следует».

«Гроза» пользовалась большим успехом. Ю. Н. Линская писала А. Н. Островскому после премьеры: «Я страшно рада за вас и за всех нас»<sup>153</sup>. Только в 1860 году «Гроза» была показана сорок раз.

«Гроза» знаменовала важную веху в истории Александринской сцены, утвердив связь театра с передовой мыслью своего времени. Спектакль отразил приговор над действительностью, который произнес Добролюбов в статьях «Темное царство» и «Луч света в темном царстве». Вспомним также, что в конце 1859 года Н. Г. Чернышевский в работе «Суеверие и правила логики» на эзоповом языке подцензурной печати говорил об «азиатстве» и «самодурстве», подразумевая самодержавие. Понятиям «самодурства», «темного царства» революционные демократы давали расширительное толкование, имея в виду весь государственный строй самодержавно-крепостнической России.

Известно, что Добролюбов видел «Грозу» в Александринском театре. Трактовка Мартыновым образа Тихона, Снетковой — Катерины, Линской — Кабанихи во многом совпадала с интерпретацией этих образов в статье «Луч света в темном царстве». Есть все основания считать, что спектакль Александринского театра подсказал Добролюбову ряд соображений, выводов, деталей в его анализе «Грозы».

В 1859 году в статье «Темное царство» Н. А. Добролюбов заметил: «Жаль, что “Своих людей” не дают на театре». К тому времени, когда были написаны эти слова, читающая Россия знала пьесу Островского уже около десяти лет. После опубликования в «Москвитянине» (1850, № 6) она вызвала известную фразу Николая I: «Напрасно напечатано, играть же запретить». Только в декабре 1860 года пьесу разрешили к постановке, и то в «изувеченном», по выражению Островского, виде. Под давлением цензуры Островский в заключительной сцене ввел квартального, предупреждавшего Подхалюзина о грозящем ему следствии. С этой «прибавкой совершенно лишней» (Добролюбов) пьеса и исполнялась в Петербурге и в Москве.

В Александринском театре «Свои люди — сочтемся» были показаны 16 января 1861 года в бенефис Ю. Н. Линской<sup>154</sup>.

«Я опять так счастлива, что приобретаю в свой бенефис такое сокровище, — писала Ю. Н. Линская А. Н. Островскому, — благодарить Вас, мой голубчик, за это у меня нет слов, чтобы выразить вам всю мою радость. И вместе с тем общая наша просьба, просить Вас приехать к нам в Питер, как

---

<sup>153</sup> ГЦТМ. Отдел рукописей. Архив А. Н. Островского, № 68263.

<sup>154</sup> Долгое время считалось, что это была вообще первая постановка пьесы в профессиональном театре. Сравнительно недавно опубликованные материалы (Т. Стеркин. Забытая страница. Первая постановка комедии А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся». «Театр», 1956, № 11, стр. 118 – 119) говорят о том, что первая постановка комедии «Свои люди — сочтемся» состоялась в ноябре 1857 года в Иркутске. Пьеса шла вопреки цензурному запрету.

можно скорее, мой бенефис 16-го числа этого месяца. Павел Степанович Федоров затрудняется, как роли распределять. Липочка — роль назначили г-же Левкеевой, а мы все полагали, что Вы назначите г-же Прокофьевой, и это, мне казалось, было бы лучше, у ней больше природы и простоты... Мне Вы, конечно, назначите роль свахи, и я ее учить буду»<sup>155</sup>.

Линская хорошо понимала, что для исполнения пьес Островского требуется «натура и простота». Сама в высшей степени обладавшая этими качествами, она после смерти Мартынова творчески возглавила ту часть труппы Александринского театра, для которой правда и естественность стали непременным законом сценического поведения.

Многие актеры Александринского театра с нетерпением ждали каждую новую пьесу Островского. Некоторые лично обращались к Островскому, просили пьесы к бенефису, обижались на драматурга, когда узнавали, что он обещал ту или иную роль другому актеру. Участие в пьесе Островского считалось большой удачей, признанием актерского дарования: было известно, что роли в своих пьесах назначает сам автор. И если уж актриса с твердым положением Линская искала случая играть роль в пьесе Островского, то естественно, что к этому еще более настойчиво стремились актеры, не завоевавшие столь высокого места в театре.

«Я слышал, — писал П. И. Зубров 19 декабря 1860 года А. Н. Островскому, — что комедия Ваша “Свои люди — сочтемся” идет в бенефис Линской, и мне кажется, что обещанную Вами роль Ресположенского играю не я. Можете себе представить, почтеннейший Александр Николаевич, мое положение»<sup>156</sup>.

Кроме Линской и Зуброва, которые обращались к Островскому и играли на премьере желаемые ими роли, в спектакле участвовали Бурдин (Большов), Воронова (Аграфена Кондратьевна), Левкеева 1-я (Липочка), Васильев 2-й (Подхалюзин), Громова (Фоминична), Горбунов (Тишка), Волков (квартильный).

В подготовке спектакля принимал участие Островский. Он присутствовал на премьере.

«Александринский театр был постоянно полон сверху донизу, — писали “Отечественные записки”, — и это совершенно понятно: комедия... приобрела такую популярность, что театр был так же полон, если б она и не была дана в бенефис нашей талантливой артистки г-жи Линской»<sup>157</sup>. Менее чем через три недели после премьеры, 5 февраля 1861 года, Бурдин сообщал Островскому: «Пьесу играли семь раз, всегда с успехом — театр полон»<sup>158</sup>.

На первое место в спектакле выдвинулся образ Подхалюзина в талантливом исполнении Павла Васильева. «Наиболее нова на сцене личность

---

<sup>155</sup> ГЦТМ. Отдел рукописей. Архив А. Н. Островского. № 68264.

<sup>156</sup> Там же, № 68270.

<sup>157</sup> М. Р—ь [М. П. Розенгейм]. Заметки празднующегося. «Отечественные записки», т. 134, 1861, февраль, стр. 59.

<sup>158</sup> А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, стр. 10.

Подхалюзина, которая и произвела на публику сильнейшее впечатление, — писали «Санкт-петербургские ведомости». — Это олицетворение плутовства и низости в купеческом быту удалось г. Островскому блистательно. Подхалюзин, роль которого чрезвычайно благодарна для актера, верен себе от начала до конца и в действиях, и в речах... Общий характер ее (роли. — *Ан. А.*) г. Васильев понял совершенно верно и многие подробности оттенил весьма удачно, — например объяснение с Большовым (во втором действии), с Липочкой (в третьем). В этих двух сценах в игре его было много правды»<sup>159</sup>. Наглость и угодничество Подхалюзина артист заострил, намеренно «укрупнил» характер, нарисовал стяжателя с размахом, а не жулика мелкого пошиба с комическим оттенком. Васильев не оставлял зрителю сомнений в том, что Подхалюзин выпутается из надвигающихся на него неприятностей, которыми Островский в угоду цензуре вынужден был окончить пьесу. То, что в центре спектакля Александринского театра оказался Подхалюзин, а не Большов, — свидетельство верного понимания театром общественных проблем времени. Время заставило переставить акценты. Если в период написания комедии главный интерес был сосредоточен на образе Большова, на истории его злонамеренного банкротства (газеты конца 1840-х годов пестрели объявлениями о несостоятельных должниках), то в начале 1860-х годов внимание привлекал «умный мошенник» Подхалюзин — тип все более и более распространявшийся в русском обществе. Так, в 1861 году на сцене Александринского театра появился образ Подхалюзина, который в исполнении Васильева предстал человеком нарождающейся капиталистической формации.

Вслед за комедией «Свои люди — сочтемся» театр осуществил в 1863 году постановку «Доходного места», пьесы, которая около шести лет находилась под цензурным запретом. Сразу же после появления «Доходного места» в печати (1857) пьесу высоко оценили Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов. Добролюбов уделил анализу комедии значительное место в статье «Темное царство». Передовая критика увидела в произведении Островского правдивую картину русской действительности. Островский рисовал не частный случай, он показывал беззастенчивое взяточничество и угодничество, всеобщее воровство, апофеоз юсовщины. Драматург замахнулся на всю чиновничье-бюрократическую систему управления.

Высоко оцененное революционно-демократической критикой, «Доходное место» было принято в штыки реакционной и либеральной прессой. «Распадается сама по себе дилемма “Доходного места”: в ней нет противоположения между честным человеком и взяточником, ибо нет и самого честного человека, — писали «Санкт-петербургские ведомости»... — Результат нашего чтения: богатый сюжет, с которым автор не совладал; ложная идея, на основании которой построил он свою пьесу, неестественность в ходе действия; бессилие в создании главных действующих лиц»<sup>160</sup>. Оставляя в стороне

---

<sup>159</sup> Петербургская летопись. «Санкт-петербургские ведомости», 1861, № 18, 22 января, стр. 85.

<sup>160</sup> Н. Н. [Н. С. Назаров]. Русская литература «Санкт-петербургские

утверждение о художественной слабости пьесы («неестественность», «бессилие»), обратим внимание на выдвинутую здесь мысль о якобы ложной идее произведения из-за отсутствия в «Доходном месте» образа «честного человека».

Герой Островского Жадов задуман не как идеальный чиновник, этакая «механическая куколка» (Добролюбов), обличающая злоупотребления и выставяющая напоказ свою беспорочность. Островский доказал, что существующий строй заставляет даже чиновника, стремящегося к честному труду, пойти в конце концов на поклон к взяточникам.

Жадов — «обыкновенный слабый» человек, не выдержавший борьбы с Вышневыми, Юсовыми. Чернышевский считал, что пятый акт «прибавлен автором, чтобы спасти Жадова от нравственного падения». И комедия выиграла бы, писал Чернышевский, если бы пьеса кончалась четвертым действием, то есть сценой измены Жадова своим идеалам.

Консервативная критика противопоставляла «Доходному месту» другие пьесы из чиновничьего быта, и в первую очередь поставленные на Александринской сцене в 1856 и 1857 годах «Чиновник» В. А. Соллогуба и «Свет не без добрых людей» Н. М. Львова. Это были литературные поделки псевдообличительного характера. В них прославлялся преданный службе благородный чиновник, произносивший «растянутые приторные фразы о добродетели» (Добролюбов). Социальная критика «Доходного места» была подменена здесь утопической морализацией.

Комедия «Чиновник», вызвавшая резкие отзывы передовой печати, имела полускандальный успех и после тринадцати представлений сошла с репертуара. На долю же комедии Львова «Свет не без добрых людей» выпал подлинный, громкий успех. В отличие от героя соллогубовской пьесы, богатого, честного чиновника Надимова, здесь действовал бедняк Волков — также честный канцелярский служака. Блестящий актерский ансамбль, занятый в спектакле, лишь отчасти компенсировал безнадежную художественную слабость драмы. В спектакле играли Мартынов, Линская, П. Каратыгин, Самойлов, А. Максимов, Зубров. Успеху спектакля помогал старый, давно уже испытанный русским театром «портретный метод». Каратыгин и Зубров копировали двух известных министерских чиновников, Самойлов в роли начальника-взяточника Лисицкого загримировался под директора департамента одного из министерств. Именно эта «колкость» (которая, кстати говоря, не только помогла обеспечить триумф пьесе, но и выполняла другую задачу — низводила критику системы до критики отдельных конкретных лиц) послужила причиной снятия спектакля с репертуара: «В высших административных сферах нашли, что не годится выставлять на позор важных должностных лиц»<sup>161</sup>.

Итак, после трех месяцев усиленной эксплуатации этого спектакля со стороны дирекции, он в январе 1858 года был снят с афиши. Правительство явно поспешило с запретом, спектакль мог сослужить ему еще хорошую

---

ведомости», 1857, № 79, 13 апреля, стр. 404.

<sup>161</sup> А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. 3, стр. 14.

службу. Революционные демократы не видели особой разницы между пьесами Соллогуба и Львова. Против либеральной фразеологии и псевдообличительной направленности пьес Соллогуба и Львова выступали Чернышевский, Добролюбов, Салтыков-Щедрин.

«Доходное место» цензура рассматривала в сентябре 1857 года, то есть еще до премьеры пьесы «Свет не без добрых людей». После ряда сокращений комедия Островского была разрешена к постановке. В Петербурге и Москве начали готовиться к спектаклю. Островский просил Федорова «назначить роли, как предполагал, когда писал эту пьесу, а именно Вышневецкого — Самойлову, Вышневецкой — Федоровой, Жадова — Алексею Михайлычу Максимову, Юсова — Мартынову, Белогубова — Зуброву, Кукушкиной — Ливской»<sup>162</sup>. Но в это время Мартынов заболел. Писемский посоветовал Островскому, чтобы он сперва отдал пьесу в Малый театр, а не в Александринский, «где наверняка ее ухлопают без Мартынова»<sup>163</sup>.

Спектакль в Малом театре назначили на 20 декабря 1857 года. Исполнители разучили роли, за подписями инспектора репертуара и режиссера была составлена монтировка премьеры. Но спектаклю не суждено было появиться. В день премьеры «Доходное место» запретили по распоряжению министра. Естественно, что и в Александринском театре спектакль показан не был. Что же произошло за три месяца? Почему пьесу, разрешенную в сентябре, запретили в декабре? Конечно, это можно объяснить очередной оплошностью цензуры, не увидевшей опасности «Доходного места». По всей вероятности, так оно и было. Но важен и непосредственный толчок к запрету. С сентября до декабря 1857 года в Александринском театре шла пьеса «Свет не без добрых людей». Спектакль часто ставился, правительство возлагало на него большие надежды, он призван был высмеять плохих чиновников, прославить хороших. И в это время должен был появиться другой спектакль, «Доходнее место», утверждавший, что дело совсем не в плохих и хороших чиновниках, а в гнилой системе, в общем укладе жизни с укоренившимися в обществе «ложными понятиями». Это-то, по-видимому, и был дополнительный повод для запрещения «Доходного места». Так «огромная вещь по глубине, силе, верности современного значения» (Л. Н. Толстой) не попала тогда на сцену.

М. Н. Островский писал из Петербурга в январе 1858 года А. Н. Островскому: «Я просил кое-кого из знакомых с Тимашевым похлопотать об этом деле, но в настоящее время едва ли можно надеяться на успех: надо подождать немного, потому что теперь вследствие разных толков и слухов цензурный комитет получил предписание от Норова быть строже, чем когда-либо... А со временем, быть может, все успокоится и пойдет по-прежнему»<sup>164</sup>.

---

<sup>162</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 14, стр. 67.

<sup>163</sup> А. Ф. Писемский. Письма, стр. 111.

<sup>164</sup> ГЦТМ. Отдел рукописей. Архив А. Н. Островского, № 86919. Опубликовано с небольшими сокращениями в интересной статье А. И. Ревякина «А. Н. Островский и Цензура» (Цензурные злоключения пьес «Доходное место», «Воспитанница» и «Козьма Минин»). «Уч. зап. Моск. гор.

Но все ходатайства, уговоры, просьбы остались, по словам Писемского, «голосом вопиющего в пустыне». «Надо подождать», — сказал и Некрасов. Мог ли он думать, что ждать придется около шести лет! И за эти соды многие александринцы тщетно пытались освободить «Доходное место» от цензурных цепей. Это старались сделать Ф. А. Бурдин, И. Ф. Горбунов, Е. М. Левкеева. Но разрешение на постановку удалось вырвать лишь в начале 1860-х годов, в период известных либеральных реформ. Многие драматические произведения, запрещенные ранее, получили в это время право на жизнь. Мечта о постановке «Доходного места», никогда не покидавшая актеров, стала реальностью. Об этом шли разговоры в театре, это чувствовали все. Линская, уже давно ждавшая роль Кукушкиной, летом 1863 года писала Островскому: «Добрейший голубчик Александр Николаевич, обращаюсь к Вам заранее с просьбой о Вашей пьесе, о “Доходном месте”. Я сплю и вижу, чтобы мне быть такой счастливой, если бы Вы мне позволили взять ее в мой бенефис. Если она не пропущена еще комитетом или цензурой, то как хлопотать, научите, голубчик мой, что делать. Мне бы очень хотелось угостить публику этим прекрасным произведением Александра Николаевича Островского! Как я почти всегда была уже счастлива прежде, надеюсь, что Вы, добрый Александр Николаевич, не откажете мне в моей просьбе; я уверена, что если Вы только захотите, для Вас должны пропустить ее. Вас все так уважают и любят и, конечно, должны дорожить произведениями Островского, и потому смело надеюсь, что она будет пропущена, после чего Вы, мой голубчик, позволите Линской надеяться быть такой счастливой и получить в свой бенефис ее, чтобы я могла вполне назвать праздником мой бенефис, чем меня выше всего обяжете»<sup>165</sup>.

«Вы спрашиваете меня, как хлопотать о “Доходном месте”, — отвечал Островский, — не знаю, что Вам посоветовать; я сам хлопотал много, но без успеха... Что же касается того, чтобы эта пьеса шла в Ваш бенефис, то можете быть уверены, что это было и моим желанием»<sup>166</sup>.

Как только «Доходное место» было одобрено Театрально-литературным комитетом, к Островскому обратилась Е. М. Левкеева с такой же просьбой. Между Линской и Левкеевой возник даже спор за право постановки пьесы в свой бенефис. Линская первая обратилась к Островскому и получила его согласие; Левкеевой драматург комедию не обещал. Но Левкеева хлопотала о разрешении «Доходного места» еще в 1862 году и потому сейчас считала себя вправе претендовать на пьесу. В конце концов дирекция предоставила комедию для бенефиса Левкеевой, который состоялся раньше, чем бенефис Линской<sup>167</sup>.

---

пед. ин-та им. В. П. Потемкина», т. 18. вып. 5, 1955, стр. 267 – 298. Тимашев А. Е. — в 1856 – 1867 гг. — управляющий III Отделением; Норов А. С. — в 1854 – 1858 гг. — министр народного просвещения, в ведении которого было Главное управление цензуры.

<sup>165</sup> ГЦТМ. Отдел рукописей. Архив А. Н. Островского, № 68265.

<sup>166</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 14, стр. 107.

<sup>167</sup> Ф. А. Бурдин писал А. Н. Островскому 1 сентября 1863 года: «П. С. Федоров... просил передать тебе, что при всем желании отдать пьесу

Для нас этот спор интересен теми, что лишней раз показывает настойчивое стремление александринских актеров к пьесам Островского.

Премьера «Доходного места» состоялась 27 сентября 1863 года. Главные роли исполняли: Григорьев 1-й (Вышневецкий), Левкеева (Вышневецкая), Васильев 2-й (Юсов), Нильский (Жадов), Линская (Кукушкина), Бурдин (Белогубов), Горбунов (Досужев). Крупнейшей актерской удачей было выступление Линской в роли Кукушкиной. Роль была написана Островским специально для актрисы.

Меньше всего походила Линская — Кукушкина на привычный, уже примелькавшийся к тому времени образ «комической старухи». Актриса Александринского театра Е. И. Гусева, актриса Малого театра А. Т. Сабурова и другие талантливые мастера сцены сочно воплощали во многих комедиях и водевилях образы старых, чаще всего причудливых и взбалмошных женщин. Но, выступая даже в произведениях Грибоедова и Гоголя, они все-таки оставались в рамках амплуа «комической старухи». Линская решительно порвала с этой традицией. В ее исполнении каждая роль превращалась в живое лицо, со своим характером и привычками. Так было и с ролью Кукушкиной, одним из самых больших ее достижений.

Для того, чтобы яснее понять характер, созданный Линской, обратимся к более позднему, уже советскому времени, когда роль Кукушкиной играли Е. П. Корчагина-Александровская и В. Н. Пашенная. Именно в их трактовке выкристаллизовались две основные манеры исполнения этой роли; одна из них вела свое начало от Линской.

Не ставя задачей, воссоздать эти два сценических образа, наметим лишь главное их различие. У Корчагиной — молодящаяся, с запоздалым кокетством вдовья чиновница была олицетворением пошлости, мещанства, наглого приспособленчества. В этом насквозь сатирическом образе преобладали комедийные краски. В игре Пашенной было значительно меньше комедийности, больше жесткости и резкости, актриса отчетливо обнаруживала варварскую сущность Кукушкиной. Прямой, хотя и далекой предшественницей Пашенной в этой роли являлась Линская. В роли Кукушкиной она создала вариант Кабанихи, ее Кукушкина — человек жестокий, алчный, хищный. За мещанским самодовольством и непреклонной убежденностью в своей нравственной правоте пряталась страшная фигура «темного царства».

Роль Юсова не принадлежала к числу удач П. В. Васильева. Это особенно бросалось в глаза при сравнении его игры с игрой московского исполнителя П. М. Садовского. Трепетно-почтительный и подобострастный с Вышневецким, благосклонный и важный с Кукушкиной, добродушно-умиленный со своим выучеником Белогубовым, Садовский вносил в роль Юсова множество оттенков. В исполнении же Васильева критика замечала «много однообразия».

Симпатии зрителей вызвал Нильский — Жадов, хотя актер злоупотреблял «утрированным пафосом» в монологах и вел роль в свойственной ему

---

«Доходное место» Линской нельзя по причине позднего ее бенефиса» (А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, стр. 15).



несколько холодноватой манере. «Подачей» монологов Нильский стремился усилить впечатление, которое должен был произвести Жадов как носитель демократических идеалов.

Премьера «Доходного места» совпала с оживленной полемикой в связи с выходом романов Тургенева «Отцы и дети» (1862) и Чернышевского «Что делать?» (1863). Poleмика о «нигилистах» в начале 1860-х годов перекинулась со страниц газет и журналов на театральные подмостки. Комедией Ф. Н. Устрялова «Слово и дело», поставленной в 1862 году, Александринский театр включился в поход против новых людей в жизни и литературе. В образе нигилиста Вертяева автор высмеял новое поколение, связанное с демократическими идеалами. Не случайно Салтыков-Щедрин с убийственной иронией критиковал комедию Устрялова. Исполнитель главной роли В. В. Самойлов, верный своему излюбленному методу «портретного сходства», придал Вертяеву внешние черты А. И. Герцена. Так обнаруживалась реакционная сущность пьесы<sup>168</sup>.

«Антинигилистические» пьесы усиленно насаждались театральным начальством. В Александринском театре были поставлены пьесы В. А. Дьяченко — «Нынешняя любовь» и «Светские ширмы», в которых автор пытался разоблачить, высмеять представителя молодого поколения — разночинца. Антинигилистические мотивы содержались и в комедии Н. И. Чернявского «Гражданский брак» (1866). Пьесу за антинигилистическое содержание похвалил Н. С. Лесков, в то же время она вызвала резкий отзыв Салтыкова-Щедрина.

К пьесам, направленным против демократической молодежи, имевшим целью развенчать передовых людей 1860-х годов, дирекция проявляла необычайный интерес. На подобную литературу появился большой спрос. Это сразу же почувствовали доморощенные сочинители. В 1863 – 1864 годах в Театрально-литературный комитет поступили комедии «Прогрессист-самозванец» Маркова, «Жених-нигилист, или Миллион двести тысяч наследства» Соколовой, «Передовые женщины» Крельницкой и много подобной антинигилистической макулатуры.

Пьесы, созданные случайными людьми, были настолько слабы, а порой просто малограмотны, что при всем желании дирекции далеко не все могли быть поставлены. Но факт появления этого «косяка» весьма характерен. Большой интерес представляет неопубликованная комедия Ф. М. Толстого «Нигилисты в домашнем быту», в которой воспроизводились отдельные эпизоды «Что делать?» Чернышевского с целью скомпрометировать роман. В постановлении Театрально-литературного комитета от 31 августа 1869 года отмечалось: «Пьеса эта переделана из романа Чернышевского “Что делать?”, в котором автор старался развить социалистические, мечтательные теории.

---

<sup>168</sup> Заметим, что в 1861 году реакционеры начали клеветническую кампанию против Герцена. Некий барон Фиркс под псевдонимом Шедо-Ферроти выпустил брошюрку, в которой пытался оболгать Герцена. Против этой клеветы выступил Д. И. Писарев.

Переделыватель, по-видимому, намереваясь выставить в драматической форме и сколь возможно рельефнее несостоятельность этих теорий, не достиг, однако, предположенной цели»<sup>169</sup>. Пьеса не была пропущена комитетом потому, что автор не сумел создать «антинигилистическую» комедию<sup>170</sup>.

В свете псевдообличительных и «антинигилистических» пьес этого времени еще яснее становится значение постановки «Доходного места». Новые принципы трудовой морали, вера в человека, высокое отношение к женщине — все то, что исповедует Жадов, заставляло воспринимать героя Островского как нового человека. Пусть сам он оказался недостаточно сильным для борьбы; все же он знает, что «борьба трудна и часто пагубна, но тем больше славы для избранных: на них благословение потомства; без них ложь, зло, насилие выросли бы до того, что закрыли бы от людей свет солнечный». Эти слова, эффектно произносимые Жадовым — Нильским, не могли в конце 1863 года не вызвать определенных ассоциаций. Да, «борьба трудна и часто пагубна...» В 1863 году было задушено польское восстание, расстреляны участники «казанского заговора», Чернышевский, Писарев, Шелгунов томились в Петропавловской крепости. В словах Жадова — Нильского слышалось сочувствие к разночинцам, к «новым людям», посвятившим себя борьбе за переустройство жизни. Спектакль пользовался выдающимся успехом: только за три последних месяца 1863 года он был показан восемнадцать раз. «Сборы подгуляли, исключая “Доходного места”», — сообщал Ф. А. Бурдин А. Н. Островскому<sup>171</sup>.

Кто же виноват в злоупотреблениях, взяточничестве, хищничестве — плохие чиновники или существующий строй? Где таится корень зла — в природе человеческой или в государственной системе? Какова, наконец, проблема, которая стоит за этими типическими явлениями царской бюрократической машины — моральная она или социальная? Виноват существующий строй, государственная система, ответы на все поставленные вопросы лежат в социальной плоскости. К таким мыслям подводили зрителя Островский «Доходным местом», Сухово-Кобылин своей трилогией.

В «Пучине» Островский показал, как растлевают повальное стяжательство честного, но слабовольного человека, как засасывает пучина мещанского «счастья», корысти и обмана, уклад жизни «темного царства».

«Пучина» была поставлена на Александринской сцене 6 мая 1866 года; незадолго перед тем прошла премьера пьесы в Малом театре. Премьеру в Петербурге ждали с нетерпением, «общественное внимание витало вокруг Александринского театра»<sup>172</sup>.

В Малом театре в «Пучине» участвовали П. М. Садовский (Боровцов),

---

<sup>169</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 3266, л. 49, об.

<sup>170</sup> См. главу «Литературные противники “новых людей” на сцене» в кн.: В. Базанов. Из литературной полемики 60-х годов. Петрозаводск, 1941.

<sup>171</sup> А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин, Неизданные письма, стр. 19.

<sup>172</sup> Выборгский пустынный [В. П. Буренин] Общественные и литературные заметки «Санкт-петербургские ведомости», 1866, № 123, 8 мая, стр. 2.

В. И. Живокини (Переярков), Е. Н. Васильева (Анна Устиновна). В роли Лизы выступала молодая Г. Н. Федотова. В целом по актерскому исполнению спектакль стоял несомненно выше, чем спектакль Александринского театра, где в роли Анны Устиновны «ныла» Громова, а Лизу играла «слезоточивая» Струйская.

Но успех и правильное истолкование «Пучины» во многом зависят от трактовки сложной роли Кисельникова. В истолковании артиста Малого театра Шумского Кисельников — жертва собственной непроходимой глупости. Артист подчеркивал неудачливость, неприспособленность, физическую неполноценность своего героя. В итоге напрашивался вывод, что причина несчастья Кисельникова кроется в его характере, в его собственной ущербности, а не в «темном царстве», погубившем его.

В Александринском театре роль Кисельникова играл П. И. Малышев, о котором позже Островский отзовется так: «Я люблю и довольно высоко ставлю этого артиста»<sup>173</sup>. Кисельников — Малышев представал перед зрителями доверчивым, честным «маленьким человеком», раздавленным окружающей его гнусной действительностью. Особенно удачно проводил Малышев финал спектакля. «Кисельников теперь не развалина, а один осколок страдания, — писали “Отечественные записки”. — Он сед, дряхл, у него угасший взор и нервическое подергивание в лице и во всем теле. Почти всю немую сцену чаепития с тестем, сборы и выход с тестем на толкучку Малышев исполнил прекрасно. Именно за человека страшно было, глядя на его лицо и слушая произнесенное им себе суеверное напутствие»<sup>174</sup>.

«Пучина» в Александринском театре — спектакль обличительного пафоса — напугал театральную администрацию. «“Пучина” возбудила в начальстве громадное неудовольствие, — писал Бурдин Островскому, — и ее боятся давать»<sup>175</sup>.

Рядом с самодурством купеческого и чиновничьего мира Островский нашел новую разновидность самодурства — в дворянской среде. В комедии «Воспитанница», поставленной в Александринском театре вслед за «Доходным местом», драматург показал страшную сущность помещицы Уланбековой, владелицы двух тысяч душ. В 1859 году постановку пьесы запретило III Отделение, нашедшее, что «не время теперь говорить о крепостном праве и его злоупотреблениях».

После падения крепостного права «Воспитанница», казалось, не представляла уже такой опасности. И сразу же вслед за «Положением 19 февраля», буквально через неделю, 26 февраля 1861 года, пьеса была показана в Петербурге силами любителей в зале Купеческого собрания на Литейном. Для постановки пьес силами непрофессионалов не требовалось визы драматической цензуры, разрешение давал обер-полицмейстер. В январе

---

<sup>173</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 16, стр. 21.

<sup>174</sup> Современная хроника. Русский драматический театр в Петербурге. «Отечественные записки» т. 168, 1866, стр. 598.

<sup>175</sup> А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, стр. 40.

1862 года Общество любителей сценического искусства сыграло пьесу в театре «Пассаж». Смысл этих спектаклей более чем ясен: они должны были продемонстрировать, как плохо жилось крестьянам до «великой реформы» и какая свободная, благодетельная жизнь наступила сейчас. Но такому искривлению смысла пьеса Островского сопротивлялась. Нужного результата достигнуто не было. И когда в декабре 1861 года Ф. А. Бурдин по просьбе Островского добился аудиенции у управляющего III Отделением А. Л. Потапова с целью отстоять «Воспитанницу» для казенной сцены, у него произошел с шефом жандармов следующий разговор:

Потапов. С глубоким сожалением я должен вам сказать, что никак не могу позволить этой пьесы! Это вне всякой возможности...

Бурдин. Очень жаль, Ваше превосходительство, по крайней мере позвольте узнать причину?

Потапов. А вот прочтите резолюцию: Уланбекова берет крепостных девушек на воспитание... Согласитесь, время ли теперь говорить о крепостном праве и злоупотреблениях?

Бурдин. Да ведь... тут не говорится о крепостных девушках. Это бедные сироты... мещанки... состояние свободное.

Потапов. Все равно! Но дворяне представлены в таком дурном виде. Они в настоящее время и без того заколочены. За что же их добивать окончательно, выводя подобным образом на сцену...<sup>176</sup>

«Извини, душа моя, что мои труды не увенчались успехом, — писал Островскому Бурдин после передачи своего разговора с Потаповым, — желание было, старание тоже, а что же делать, если силенки не хватило?»<sup>177</sup>

На казенную сцену «Воспитанница» была допущена в 1863 году. В Александринском театре выделялись Линская (Василиса Перегриновна), Е. В. Владимирова (Надя), П. В. Васильев (Потапыч), И. Ф. Горбунов (Гриша).

Вот как описывает П. П. Гнедич внешний облик и игру Линской в роли Василисы Перегриновны: «Пожилая девица, с коварной улыбкой, а чаще с “уксусным” выражением лица, жидкими волосенками, гладко прилизанными, с широким боковым пробором, с большой гребенкой, высоко торчащей над несчастной кучкой волос на затылке, в желтой шали, заколотой огромной булавкой у шеи, — она кошкой неслышно прокрадывалась по комнатам и по саду, шныряла между кустов, зорко высматривая добычу. Это была сама натура, живая, неприкрашенная, не утрированная, — яркая своим реализмом без тени шаржа»<sup>178</sup>.

Молодая актриса Е. В. Владимирова, ученица И. И. Сосницкого, с успехом играла роль Нади. «Прекрасное дарование» Владимировой высоко ценил Аполлон Григорьев, считавший, что актрисе удалось создать глубоко лирический образ, полный обаяния женственности.

---

<sup>176</sup> См.: А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, стр. 11 – 12.

<sup>177</sup> Там же, стр. 13.

<sup>178</sup> П. Гнедич. Линская (К пятидесятилетию со дня смерти). «Культура театра» 1921, № 5, стр. 24.

В 1870-е годы «Воспитанница» стала одной из наиболее играемых на Александринской сцене пьес Островского. Это было связано с выступлениями М. Г. Савиной, которая заменила в роли Нади ушедшую со сцены Владимирову. Надя — дебютная роль Савиной на сцене Александринского театра, актриса выступила в ней впервые в 1874 году, со временем углубляя и обогащая эту роль. В трактовке Савиной Надя — чистая, цельная девушка, натура энергичная и смелая. Актриса хорошо передавала эволюцию характера Нади, нарастающий протест против темных сил угнетения. Савина, как и Владимирову, сближала образ Нади с образом Катерины из «Грозы», но делала это с несомненно большим талантом, поднимая пьесу над «бытом», раздвигая ее рамки, превращая «Воспитанницу» в актуальное, современное произведение.

Вслед за премьерой «Воспитанницы» в Александринском театре появилась пьеса В. А. Дьяченко «Гувернер» (1864), в которой подражание Островскому сочеталось с открытой полемикой<sup>179</sup>. В пьесе фигурировала ханжа-барыня и ее сынок, в финале автор читал им обоим строгую мораль. За бедную девушку-воспитанницу заступался француз-гувернер. Пьеса была проникнута либеральным, псевдообличительным духом.

«Гувернер» пользовался успехом. Но не потому, что пьеса противостояла «Воспитаннице». Интриги провинциальной аристократки, судьба бедной воспитанницы, а также моральные сентенции автора мало занимали зрителя. Его внимание было сосредоточено на образе француза-гувернера Дорси, который вел интригу, пел французские песенки, говорил на исковерканном русском языке, перемешивая его с французскими фразами. Французская речь гувернера в сочетании с именами окружающих его людей — Перепетуя Егоровна (вариант Перегриновны из «Воспитанницы», эту роль играла Ю. Н. Линская), Прошка, Домна — создавали комический эффект.

На «Гувернера» ходили из-за виртуозного исполнения В. В. Самойловым роли Жоржа Дорси. Фигура, походка, манеры, выговор — все было продумано и отделано актером до мельчайших тонкостей. Здесь отчетливо проявлялось то безукоризненное владение внешней формой, которое было сильнейшей стороной творчества артиста. Эту роль Самойлов играл до конца своей артистической карьеры. Впоследствии она стала одной из излюбленных гастрольных ролей многих крупных актеров<sup>180</sup>.

Сразу же после премьеры «На всякого мудреца довольно простоты» в Александринском театре (1868) газета заметила: «Петербургжцы, просмотрев эту едкую и меткую сатиру, могут, конечно, утешать себя тем, что действие происходит в Москве»<sup>181</sup>. Не нужно было особой проницательности, чтобы

---

<sup>179</sup> В журнале «Искра» (1864, № 48, стр. 629) была помещена карикатура с подписью: «Воспитанница» Островского, случайно попав в голову г-на Дьяченко, породила в ней «Гувернера».

<sup>180</sup> «Гувернер» шел на сцене Академического театра драмы (б. Александринского) и в советское время. Роль Дорси играл Б. А. Горин-Горяинов.

<sup>181</sup> Русский театр. «Петербургский листок», 1868, № 157, 3 ноября, стр. 1.

понять, что серьезный, по выражению Островского, сюжет комедии выходит далеко за рамки одного скандального происшествия, случившегося в высших московских кругах.

Тупой ретроград-крепостник Крутицкий, либерал-пустозвон Городулин, вдохновенный карьерист Глумов, невежественная ханжа Турусина — все это типические фигуры эпохи «великих реформ». Успеху спектакля способствовало блестящее исполнение почти всех главных ролей, критика отмечала наличие подлинного актерского ансамбля. Не зная неудач в репертуаре Островского, Линская играла роль Глумовой. Интересно дебютировал Н. В. Самойлов в роли Глумова. Во время работы над этой ролью молодой актер пользовался советами и указаниями своего знаменитого отца. Но самый большой успех, определивший успех спектакля, выпал на долю В. В. Самойлова и П. В. Васильева, игравших Городулина и Крутицкого. Самойлов «живо изобразил ту породу администраторов, для которых всякое дело трын-трава, которые, сидя на тепленьком местечке, умеют наслаждаться всеми благами жизни, которые решают все важные дела полушутя, полусмеясь, которые либеральничают, когда либеральничать мода... Простота, развязность, естественность, жизненность, приданная г. Самойловым изображаемому типу, сделали то, что по нескольким словам г. Городулина мы узнали не только его настоящее, но и его прошедшее и будущее»<sup>182</sup>.

П. В. Васильев создал сатирический тип важного чиновника, закостенелого в мыслях, чувствах, движениях, всеми силами презирающего и ненавидящего новые порядки.

Городулин и Крутицкий — образы, имевшие актуальное звучание. После выстрела Д. В. Каракозова в Александра II и разгрома ишутинского кружка в стране наступил правительственный террор. Но был еще другой путь борьбы с революционным настроением. Он состоял не в репрессиях, а в дальнейших реформах. Нужны или не нужны реформы — вот что занимало многих социологов, публицистов, сочинителей. Трактат отставного генерала Крутицкого и спич Городулина о прогрессе и добре отчетливо перекликались с многочисленными прожектами и речами тех, кто всеми доступными им средствами пытался остановить нарастающее революционное движение. Актуальность темы, публицистичность, сатирическая заостренность образов сделали постановку «На всякого мудреца довольно простоты» заметным явлением в истории Александринской сцены.

В период первой революционной ситуации 1859 – 1861 годов и последующие затем 1860-е годы окончательно укрепилась связь Островского с Александринским театром. Постановки пьес Островского, в которых с демократических позиций трактовались важнейшие вопросы общественной жизни страны, были для театра не только великой школой мастерства, но и приближали его искусство к запросам современности. Значение драматургии Островского для русской сцены хорошо понимали многие передовые люди, особенно кружок «Современника».

---

<sup>182</sup> В. Т. Театры. «Вестник Европы», 1868, кн. 12, стр. 902 – 903.

«Мы еще мало ценим г. Островского, — писал И. И. Панаев. — Заслуги его для нашего театра неисчислимы. Русский театр в настоящую минуту живет, за исключением бессмертных “Горя от ума”, “Ревизора” и некоторых гоголевских пьес, только одними произведениями г. Островского. Если бы не г. Островский (надо быть откровенным), в русский театр почти незачем было бы заглядывать»<sup>183</sup>.

Это написано до «Грозы», до статей Добролюбова об Островском. Уже тогда было ясно значение драматурга для русского театра. Сближение Островского с писателями, группировавшимися вокруг «Современника», шло параллельно с расширением его связей с Александринским театром. В 1860-е годы социально-обличительные пьесы Островского дали возможность Александринскому театру решать животрепещущие проблемы современной жизни. Свой гневный голос драматург возвысил против «сильных мира сего», разноликих представителей «темного царства» — купцов, чиновников, промышленников, а также против всяких любителей легкой наживы — беззастенчивых авантюристов и ловких прихлебателей, рыщущих в поисках богатого приданого и теплого местечка. Островский наглядно показал, как в условиях капитализирующейся действительности и буржуазного ажиотажа в товар превратилось все — молодость, талант, честь, ум. Идет бойкая торговля, азартная игра с тонким обманом и бесстыдным надувательством. Мир героев Островского разделен на два лагеря: здесь страдают бедные и благоденствуют богатые. И не было ничего неожиданного в том сообщении, которое сделал Бурдин в одном из писем к Островскому: «Высшие сферы не благоволят к твоим произведениям»<sup>184</sup>.

***Исторические пьесы Д. В. Аверкиева, Н. А. Чаева и др. «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. Политический смысл спектакля. Poleмика вокруг него. Исторические пьесы Островского. Режиссура исторических спектаклей. Первая постановка «Бориса Годунова»***

В эти годы широкое распространение получила историческая драматургия. Рост общественного самосознания пробуждает живой интерес к истории. Не было в русском театре периода, когда бы появлялось такое количество спектаклей, изображавших прошлое народа, как в 1860-е годы. Острословы говорили, что гимназистам незачем учить отечественную историю, достаточно посещать Александринский театр. Воспроизводимые на театральных подмостках исторические события имели не только познавательный характер. История должна была объяснить, утвердить или поколебать настоящее. В этом заключался основной смысл исторической драматургии, отразившей

---

<sup>183</sup> [И. И. Панаев]. Заметки Нового поэта. «Современник», 1857, т. XIII, стр. 282.

<sup>184</sup> А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, стр. 40.

политическую и литературную борьбу времени. К жанру исторической драмы в 1860-е годы обращались А. Н. Островский, А. К. Толстой, А. Ф. Писемский, А. А. Потехин, Л. А. Мей, Н. А. Чаев, Д. В. Аверкиев, И. И. Лажечников и многие другие, неизвестные ныне писатели. Именно в 1860-е годы Н. А. Римский-Корсаков начал работу над оперой «Псковитянка», а А. П. Бородин — над «Князем Игорем».

Цензура внимательно и осторожно относилась к историческим пьесам; некоторые таили в себе скрытую опасность. Охотно допускались и всячески пропагандировались пьесы, где косвенно восхвалялся пореформенный порядок, а также произведения, призванные служить грозным предупреждением тем, кто был недоволен царскими «благodeяниями». В громадном потоке исторических пьес были и такие, которые писались в погоне за модой и представляли собой лишь «сюжетный материал» для создания пышного исторического спектакля. Многие пьесы скрупулезно воспроизводили бытовые подробности прошлого, были наполнены устаревшими словами, диалектизмами и, никак не перекликаясь с современностью, оставались мертвыми «картинами минувшего».

Охранительные тенденции характерны для шедших на сцене Александринского театра пьес Н. А. Чаева — «Сват Фадеич» (1864), в которой «добрый разбойник» Фадеич защищает помещичье добро, и «Свекровь» (1866), вульгарно-романтической драмы.

Шумный успех сопутствовал постановке комедии Д. В. Аверкиева «Фрол Скобеев» (1868), созданной на основе одного из наиболее значительных литературных памятников XVII века. В центре пьесы — ловкий обманщик, мелкий дворянин Фрол Скобеев. Благодаря женитьбе на дочери боярина Нардын-Нащокина он добивается богатства и высокого положения в обществе. Александринский театр подошел к пьесе как к легкой веселой комедии, применив к ней испытанные приемы водевильной игры. Тщательное воспроизведение русской старины (этой стороной спектакля восхищался Н. С. Лесков) и выступление в ролях Скобеева, Нащокина и Нащокиной артистов Самойлова, Григорьева, Линской обеспечили пьесе длительный интерес публики. Превосходное знание Аверкиевым старинного быта, умелое использование народной речи, фольклора еще более ярко выявились в «Каширской старине» (1872) — самой значительной пьесе драматурга. Действие «Каширской старины», так же как и «Фрола Скобеева», происходит в XVII веке. В драме рассказывается о «роковой» любви царского сокольника Василия к дочери бедного дворянина Марьице. Но гордый и властный отец заставляет Василия жениться на богатой невесте. Драма имеет трагический финал: Марьица кончает жизнь самоубийством, Василий сходит с ума. Славянофильская морализация, проповедь смирения, преодоления гордости сочетается здесь с мелодраматическими сценами и подчеркнуто-театральными эффектами.

В старом русском провинциальном театре прочно бытовало мнение, что если актриса не играет «Марию Стюарт» и «Каширскую старину» (имелась в виду роль Марьицы), то она не «драматическая». Острый сюжет, выигрышные



роли представляемые актерам, и в первую очередь исполнительнице роли Марьицы, сделали «Каширскую старину» репертуарной вплоть до наших дней.

Но самое большое место среди исторических драм занимали произведения с образами русских царей. Еще в эпоху Николая I было разрешено выводить на сцену царствующих особ, но только до воцарения дома Романовых. На сцене появились образы Иоанна Грозного, Федора Иоанновича, Бориса Годунова, Дмитрия Самозванца, Василия Шуйского.

Из всех исторических лиц особенно увлекал драматургов образ Ивана Грозного. Взаимоотношение сильной монархической власти и народа — основная проблема многих пьес. Она была тесно связана с вопросом о путях исторического развития страны.

Обращаясь к другим историческим эпохам, многие драматурги искали там лишь фабулу, которая позволяла создать занимательный «костюмный» спектакль с эффектными сценами. Образ же Ивана Грозного и его окружение (боярство, опричнина) почти всегда обязывал размышлять о современных политических вопросах. Правительство внимательно следило за этими пьесами. После премьеры «Василисы Мелентьевой» А. Н. Островского и С. А. Геденова в Александринском театре (10 января 1868 г.) в III Отделение поступила агентурная записка, в которой сказано: «Такое выставление на позор домашней интимной жизни царей не может не поколебать уважения к царскому престолу и в особенности к царскому сану»<sup>185</sup>. Некоторые пьесы с образом Грозного не были допущены на сцену. Два раза — в 1867 и в 1875 годах — запрещалась драма Аверкиева «Слобода Неволя» («Вьюга»), где Грозный предстал в облике сластолюбца, лжеца и труса. В 1861 году цензура запретила постановку «Псковитянки» Мея из-за сцены псковского веча. И все же общее число подобных пьес на Александринской сцене было достаточно велико.

Иронизируя над обилием пьес об Иване Грозном, «Отечественные записки» писали в 1868 году: «Ивану Васильевичу еще с прошлой зимы, как видно, очень понравилась сцена Александринского театра, он с нее не сходит до сих пор. Он там нынче в большой моде: бегают, кричат, стучит палкой и всеми командует, как дома; то умирает, то опять воскресает и начинает заниматься амурными делами. Прошлого года порывались было туда, на сцену, самозванцы, однако Иван Васильевич их не допустил и остался полным хозяином»<sup>186</sup>.

Полушутя журнал верно указывал на засилье однообразных пьес. Но здесь не отмечено другое: в большинстве случаев Грозный не только бегал, кричал, стучал палкой и занимался «амурными делами»; он произносил монологи, в которых настойчиво напоминал о своей безграничной власти, казнил непослушных ему людей, демонстрировал недюжинный политический ум, целеустремленность и дальновидность. Именно таким предстал Грозный в трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1867). Опираясь на фактический материал истории Н. М. Карамзина и последующих исторических

---

<sup>185</sup> ЦГАОР, ф. 109, с/а, оп. 3, д. 2279. Указано Р. Я. Бусс.

<sup>186</sup> «Отечественные записки», 1868, № 2, отд. III, стр. 319.

трудов (М. П. Погодина, Н. И. Костомарова), Толстой изобразил Грозного не только «извергом» и «тираном», но и незаурядным деятелем, умным и сильным царем.

Как прибыльней для царства моего,  
Так я чиню, и не печалюсь тем,  
Что скажет тот иль этот обо мне!  
Не на день я, не на год устрою  
Престол Руси, но в долготу веков;  
И что вдали провижу я, того  
Не видеть вам куриным вашим оком! —

говорит Иоанн Годунову.

Многие идеи трагедии соответствовали интересам Александра II, а содержащаяся критика порядков эпохи Грозного воспринималась царем и его приближенными как «весьма политичный и умелый комплимент их великим реформистским начинаниям»<sup>187</sup>.

Либеральная печать использовала малейшую возможность для прославления современных порядков. В четвертом действии народ осуждает приставов-взяточников:

За взятки царь-таки казнил их прежде.  
Я видел сам — раз девять человек  
Висело рядом, а на шею им  
Повешены их посулы все были!

Трудно себе представить, что эти стихи могли послужить поводом для восхваления судебных реформ 1860-х годов. Однако А. С. Суворин писал в «Санкт-петербургских ведомостях»: «Вот о каком идеальном счастье вспоминает народ: стихи эти действительно выражают историческую истину, и мы приводим их как факт непреложный. Надеюсь, что такому счастью не позавидует ни один современный человек, по той простой причине, что тут все-таки о праве, о законе не было речи. В наше время судебная часть устроена на других основаниях»<sup>188</sup>. Пусть неуклюже, натянуто, но здесь Суворин сумел похвалить «великие» преобразования «царя-освободителя».

Премьера трагедии «Смерть Иоанна Грозного» состоялась 12 января

---

<sup>187</sup> Конст. Державин. Эпохи Александринской сцены, стр. 104.

<sup>188</sup> Незнакомец [А. С. Суворин]. «Смерть Иоанна Грозного» графа А. К. Толстого. «Санкт-петербургские ведомости», 1867, № 15, 15 января. См. также: А. С. Суворин. Театральные очерки, 1866 – 1876. СПб., 1914, стр. 28. Следует иметь в виду, что в 1860-е годы Суворин был, по определению В. И. Ленина, «либерал и даже демократ» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, стр. 43). С конца 1870-х годов Суворин — в лагере крайней реакции. Многочисленные статьи Суворина об Александринском театре 1860 – 1880-х годов должны быть прочитаны с учетом резкой эволюции вправо их автора.

1867 года на сцене Мариинского театра. По личному распоряжению царя постановка трагедии его друга, флигель-адъютанта графа Толстого, была обставлена роскошно. 20 декабря 1866 года министр императорского двора В. Ф. Адлерберг в письме к директору императорских театров разрешил истратить при постановке «Смерть Иоанна Грозного» 31 152 рубля 72 копейки на «декорационную, бутафорскую и гардеробную части по представленным сметам»<sup>189</sup>. «В настоящую минуту, — писал В. П. Боткин И. С. Тургеневу 23 декабря 1866 года, — театральный мир занят постановкою пьесы “Смерть Грозного” гр. А. Толстого, и постановка эта будет превосходною. Кроме того, что дирекция ассигновала не менее 30 т., она будет сделана с возможною историческою и археологическою точностью. Она пойдет в начале января. Эффект будет большой, если не поэтический, то сценический»<sup>190</sup>.

Ассигнованные на постановку спектакля более 30 тысяч — сумма громадная, особенно если сравнить ее с тем, что давалось обыкновенно на сценическое оформление пьес русского театра. К постановке были привлечены видные художники, известные археологи, знатоки старины — М. А. Шишков, М. И. Бочаров, В. А. Прохоров, В. Г. Шварц. В области декорационного искусства трагедия «Смерть Иоанна Грозного» представляла собой программный спектакль. Это было выдающееся достижение русской реалистической театральной живописи. На репетиции спектакля бывали Н. И. Костомаров, В. В. Стасов, музыку к выходу скоморохов в пятом акте написал А. Н. Серов.

Историческая точность постановки сочеталась с пышностью и нарядностью. В то же время в детально разработанной массовой сцене четвертого акта были «действительные мужики, а не пейзажи»<sup>191</sup>. По свидетельству А. А. Нильского, режиссер Е. И. Воронов «мастерски эффектно и великолепно ставил народные сцены. Под его управлением толпа жила, это были живые лица, принимавшие близкое участие в ходе событий»<sup>192</sup>.

Центральный вопрос, вокруг которого столкнулись различные мнения театрального начальства, прессы, зрителей, людей близких к театру и автору, был вопрос об исполнителе главной роли. От трактовки образа Ивана Грозного во многом зависело успешное выполнение той политической задачи, которую поставили перед спектаклем Александр II и его окружение.

Первоначально роль Грозного А. К. Толстой поручил В. В. Самойлову, а Годунова П. В. Васильеву. Но, узнав, что Васильев назначен на роль Годунова, Самойлов, резко враждовавший с Васильевым, вообще отказался от участия в спектакле. Тогда Толстой предложил роль Грозного Васильеву, а Годунова Нильскому. Это не была простая демонстрация в пику петербургскому премьеру. Близкие Толстому люди давно и настойчиво убеждали его в том, что

---

<sup>189</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 25520, л. 2.

<sup>190</sup> В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка 1851 – 1869 гг. М.-Л., «Academia», 1930, стр. 252.

<sup>191</sup> Заметки незаметного. «Гласный суд», 1867, № 102, 17 января, стр. 2.

<sup>192</sup> А. А. Нильский. Закулисная хроника (1856 – 1894), стр. 167.

Васильев обладает глубоким, но еще не раскрытым трагическим дарованием. И Толстой решился отдать ему роль Грозного.

Грозный — Васильев отличался от обычной, ставшей уже традиционной, трактовки великих исторических персонажей, которая шла от В. А. Каратыгина, возвеличивавшего, как правило, царскую власть, поднимавшего на котурны создаваемые им исторические образы царей, королей, вельмож. Грозный — Васильев предстал перед зрителями «простым» человеком с неуравновешенным характером, легко поддающимся обуревавшему его чувствам и настроениям. Печать отмечала непрезентабельную, нецарственную фигуру Грозного — Васильева. Артист «сердится, выходит из себя, кричит и ломит и представляет далеко не Грозного, имеющего власть, данную от бога. Мы не говорим, чтобы роль эта была сыграна г. Васильевым скверно, нет, — она, если хотите, сыграна превосходно, только если бы это был не Иоанн Грозный, а какой-нибудь Иван Иванович Перепенков, самодур-старшина в захолустье. Сердечная сторона роли... выходит весьма недурна, ибо он, артист, обладающий большим чувством и способен воплотиться в изображаемое им лицо и дойти до жизненной правды, как, например, в Любиме Торцове и Расплюеве; но эти минуты исчезают, тушуются перед зверем-человеком, которого мы и не видим»<sup>193</sup>.

Одна из газет отмечала, что Васильеву шикали те «ценители и судьи», которым нравится все прилизанное и подкрашенное.

Трактовка Васильевым образа Грозного не могла быть принята представителями «прилизанного, подкрашенного» искусства, противниками метода Васильева. На актера обрушился поток отрицательных отзывов, эпиграмм. Не обошлось и без эпиграммы П. А. Каратыгина.

Давний противник драматургии Гоголя и Островского, Каратыгин в актерском искусстве признавал два возможных на его взгляд, метода игры. Один из них представлял в свое время его брат Василий Каратыгин, другой — метод комедийного актера — он сам. Петр Каратыгин по старинке считал, что можно быть или трагическим, или комическим артистом, что «трагический элемент совершенно противоположен комическому». Васильев — Грозный — живой человек со своими противоречиями, слабостями, глубокой духовной жизнью, возбуждавший в зрителях самые разнообразные чувства, не совпадал с представлениями Каратыгина о воплощении на сцене образа монарха, тем более такого, как Иван Грозный. Трактовка Васильева не вязалась с обликом величественного, помпезного, декоративно-театрального «грозного царя», которого хотел видеть не только П. Каратыгин, но и многие представители высшего света. Свое отношение к Васильеву в роли Грозного Каратыгин выразил в эпиграмме:

---

<sup>193</sup> Театральный нигилист [А. А. Соколов]. Театр. «Петербургская газета», 1867, № 19, 4 февраля, стр. 2. Так же, как П. Васильев, играл роль Грозного знаменитый итальянский трагик Э. Росси. Во время гастролей трагика в России (1895 – 1896 гг.) критика отмечала, что Росси лишает Грозного ореола великого государственного деятеля, снижает его образ.

Васильев в «Грозном» мог смешить,  
Но вряд ли повод даст к суждениям серьезным:  
Иваном грязным он и грузным может быть,  
Но мудроно ему быть Грозным<sup>194</sup>.

Иронизируя над Васильевым, он, сам того не подозревая, выдал эстетическую и политическую программу реакционеров в отношении этого спектакля, выразил недовольство актером, не оправдавшим надежд, которые на него возлагались. Образ грозного самодержца не получился.

В феврале 1867 года роль Грозного была передана В. В. Самойлову, ранее уже создавшему этот образ в инсценировке «Князя Серебряного» А. К. Толстого. События, связанные с передачей роли Самойлову, бурно обсуждались в столице. Демократически настроенная молодежь, поклонники Васильева готовили демонстрацию во время первого выступления Самойлова. Об этом сообщалось в специальном агентурном докладе в III Отделение.

Подробное сравнительное описание игры Васильева и Самойлова в «Смерти Иоанна Грозного» оставил Суворин. Он отмечал, что Самойлов был более похож на Людовика XI и кардинала Ришелье, чем на русского царя. Главное различие между игрой обоих актеров лаконично выразил журнал «Модный магазин»: «У г. Васильева более угловатости, менее расчета, менее “ударений” в игре, зато более человечности и более непринужденности, у него более *своего*; у г. Самойлова более округленности, рассчитанности, эффектности, он играет безукоризненно, но слишком *играет*»<sup>195</sup>.

Ориентация Самойлова на давно и успешно сыгранные им исторические роли в зарубежном репертуаре — Ришелье и Людовика XI — вступила в противоречие с точным воспроизведением русской старины. Произвольное же сокращение текста ролей, в том числе важных монологов Ивана (Самойлов не любил учить стихи наизусть), характеризующих его как умного правителя, вынужденного постоянно бороться с боярами, привело к снижению образа Грозного. Критика отрицательно отзывалась об этой работе премьера. После Самойлова в роли Грозного выступали А. А. Нильский (1868) и Л. Л. Леонидов (1870). Но они ничего не прибавили к самойловской трактовке.

Настойчивые поиски новых актеров на эту роль свидетельствуют о намерении театрального начальства найти «подходящего» исполнителя, который заглушил бы реалистическую трактовку образа Грозного, намеченную Васильевым.

В середине 1860-х годов в жанре исторической драмы много работал Островский. «Объявляю тебе по секрету, — писал он Бурдину 27 сентября 1866 года, — что я совсем оставляю театральное поприще... Современных пьес

---

<sup>194</sup> «Мода» на эпиграммы в связи с постановкой трагедии «Смерть Иоанна Грозного» захватила даже тех, кто был в одном лагере с Васильевым. Так, в «Искре» (1867, № 4) появилась эпиграмма Г. Н. Жулева. Позже, после ввода В. В. Самойлова, а затем А. А. Нильского на роль Грозного, поток эпиграмм не прекратился.

<sup>195</sup> Фигаро. Новости. «Модный магазин», 1867, № 4, стр. 60.

я писать более не стану, я уже давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей — буду писать хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они неудобны, я беру форму “Бориса Годунова”. Таким образом постепенно и незаметно я отстану от театра»<sup>196</sup>. Самое удивительное здесь — «буду писать... не для сцены... беру форму “Бориса Годунова”». С точки зрения твердо укоренившихся правил «Борис Годунов» считался пьесой несценичной. Островский говорил, что он будет ориентироваться на форму пушкинской трагедии для подтверждения мысли о непригодности для сцены своих будущих пьес. Между тем ориентация Островского на пушкинскую традицию в области исторической драмы как раз и помогла ему создать ряд выдающихся произведений этого жанра, с успехом шедших на сцене. Такие спектакли Александринского театра, как «Воевода» (1865), «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» (1866), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1872) подтверждают это со всей очевидностью.

В пьесе «Воевода» («Сон на Волге») Островский обратился к изображению острого социального конфликта — разобщенности народа и власти. Борьба народного мстителя, заступника «бедных, незащищенных» Романа Дубровина с жестоким самоуправцем воеводой Шалыгиным истолкована Островским не в морально-психологическом, а в социальном плане. Если А. К. Толстой в своих исторических драмах отвергал путь насилия (Толстой говорил — «зло»), то Островский объективно был на стороне борьбы.

М. М. Уманская, анализируя черновой автограф «Воеводы», пришла к выводу, что «авторская правка первой редакции пьесы говорит о стремлении Островского возможно сильнее и ярче выразить свободолюбивый протест Дубровина»<sup>197</sup>.

Главная мысль пьесы не была достаточно четко выявлена актерами. Ф. А. Бурдин, игравший роль Дубровина, не сумел показать его мятежную, свободолюбивую «разинскую» натуру, чисто внешней характерностью увлекся Самойлов в роли воеводы. Тем не менее после семи представлений «Воевода» был снят с репертуара, за пьесой надолго утвердилась репутация «неблагонадежной». Не случайно в 1875 году казанский губернатор Скарятин усмотрел в «Воеводе» «революционный элемент» и запретил спектакль.

Особо следует остановиться на интерпретации народных сцен в исторических спектаклях Островского на Александринской сцене. Принципиальное отличие исторической драматургии Островского от исторических пьес Чаева, Аверкиева, Полозова и многих других писателей состоит в том, что в пьесах названных драматургов представители народа отодвинуты на задний план, не влияют на события и судьбы, тогда как у Островского народ действует, решает, судит. Живая толпа посадских людей, стрельцов, воеводских слуг и слуг Бастрюкова действовала в «Воеводе».

---

<sup>196</sup> А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, стр. 44.

<sup>197</sup> См.: М. Уманская. Русская историческая драматургия 60-х годов XIX века «Уч. зап. Саратов. гос. пед. ин-та», вып. XXXIV. Вольск, 1958, стр. 215.

В спектакле «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» народные сцены были поставлены «чрезвычайно хорошо, исполнялись дружно, как говорится, без сучка и задоринки»<sup>198</sup>. Шумные рукоплескания вызывала сцена четвертого действия, когда на площади народ собирал средства для разгрома врага.

Вот как описывает Суворин народную сцену драматической хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»: «Множество народу толпится, входит полицейский и хватает столетнего старика, пришедшего в Москву из Углича и рассказывающего народу об убиении царевича Дмитрия; калачник освобождает старика, схватившись с полицейским и повалив его на землю, завязывается борьба, в которой народ принимает участие; полицейский просит отпустить его душу на покаяние; его отпускают со страшным гиком и свистом; в это время раздается умоляющий голос: “Защитите, родимые, отбили полячишки дочку и тащат к себе”. Толпа в ярости, с дрекольями, топорами, скамейками бросается на поляков; они стреляют, но толпа напирает на них, и они запираются в доме; тогда в сильной степени возбужденный народ начинает осаду ворот, при помощи огромного бревна, которое раскачивают при звуках известной песни: “Ах, ты, дубинушка, ухнем!” Ворота падают при радостных, диких завываниях народа; является немецкая стража и схватывается с народом; толпа упорствует и волнуется на сцене, но наконец уступает. Все это прodelывается с необыкновенным увлечением, живостью, страстью; на сцене поднимается пыль и несется в партер; крики и ярость так ужасны, что все готовы подумать, что сцена эта происходит в действительности»<sup>199</sup>.

В зрелищной театральной форме была выявлена важнейшая особенность произведения — живое участие народа в действии драмы. Это во многом обусловило демократическое звучание пьесы Островского. Народная сцена явилась кульминационным пунктом спектакля, поставленного режиссером А. А. Яблочкиным, уже зарекомендовавшим себя к тому времени видным мастером массовых сцен.

Александр Александрович Яблочкин (1821 – 1895), артист и с 1852 года режиссер Александринского театра, стал после смерти Е. И. Воронова в 1868 году главным режиссером. Любимыми жанрами его, которые он насаждал в театре, были исторические пьесы и оперетты. Уже первый поставленный им спектакль — комедия П. П. Сухонина «Русская свадьба в исходе XVI века» (1852) завоевала огромную популярность благодаря точному воспроизведению обрядов и старого боярского быта. Бесспорной заслугой Яблочкина были постановки пьес Островского и создание массовых народных сцен в исторических спектаклях.

В конце XIX века на казенной сцене выработался штамп исполнения «боярских» пьес с оперной красотой, парадной театральнойностью. Против подобного шаблона резко впоследствии выступал К. С. Станиславский. Но деградация исторического спектакля не может заслонить от нас плодотворных

---

<sup>198</sup> Наше житье-бытье. «Петербургский листок», 1866, № 179, 11 декабря, стр. 2.

<sup>199</sup> А. С. Суворин. Театральные очерки, стр. 411.

исканий Яблочкина в этой области, исканий тем более ценных, что они были начаты в 1860-е годы, то есть до режиссуры мейнингенцев и задолго до открытия Московского Художественного театра.

Яблочкин работал отдельно с каждым статистом, находя индивидуальную манеру поведения персонажа. Хороший рисовальщик, он живописно мизансценировал толпу, точно планировал отдельные группы<sup>200</sup>.

В 1870 году Александринский театр поставил самое крупное историческое произведение русского театра «Борис Годунов». Трагедия находилась под цензурным запретом для сцены более сорока лет, вплоть до 1866 года. В журнале «Антракт» (1866, № 11) появилась заметка: «“Борис Годунов” Пушкина наконец разрешен к представлению. До сих пор он был запрещенным плодом для русской сцены. В Петербурге пьеса эта пойдет осенью. Дирекция театра решила поставить ее со всевозможным великолепием». Но от снятия запрета до показа зрителю прошло немало времени.

Как только пьеса была разрешена, в Александринском театре стали подумывать о ее постановке. Из дела «О службе Снетковой 2-й» (ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 16171) видно, что А. А. Снеткова (старшая сестра Ф. А. Снетковой) предлагала «Бориса Годунова» для своего бенефиса. Она даже получила согласие на постановку трагедии, но затем ей неожиданно было отказано. О предполагаемом сценическом воплощении «Бориса Годунова» нередко упоминают артисты Александринского театра в письмах конца 1860-х годов. Но театральное начальство оттягивало премьеру; «Борис Годунов» решительно противостоял тем историческим произведениям, в которых прославлялась монархическая власть. Слишком уж грозную силу имело здесь «народное мнение». Не удивительно поэтому, что пропущенная цензурой трагедия Пушкина в течение четырех лет «готовилась» к постановке.

25 мая 1870 года А. А. Яблочкин обратился к начальнику репертуарной части П. С. Федорову со следующим письмом: «Ваше превосходительство, милостивый государь Павел Степанович! С 25 мая по 25 июля я имею отпуск по контракту. Ввиду усиленных летних спектаклей и постановки новых пьес для московских артистов, а также и Вашего желания, я решился продолжать мои служебные обязанности без перерыва и отпуском не пользоваться... Я осмеливаюсь всепокорнейше просить Ваше превосходительство ходатайствовать перед его превосходительством господином директором, по возвращении его в Петербург, о разрешении мне в виде награды за мой труд слишком усиленный и для меня не обязательный, дать в предстоящий мой бенефис первое представление трагедии Пушкина “Борис Годунов”»<sup>201</sup>.

Еще летом 1869 года директор С. А. Геденов объявил, что он хочет с

---

<sup>200</sup> Новые сведения о режиссерской деятельности А. А. Яблочкина, почерпнутые из его личного архива, содержатся в книге; А. Яблочкина. 75 лет в театре. М., ВТО, 1960. Следует, однако, отметить, что роль Яблочкина-режиссера в истории Александринского театра в книге преувеличена.

<sup>201</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 22386, л. 49. Сообщено В. А. Сахновским-Панкеевым.



большой роскошью «обставить» пушкинскую трагедию. Но это не помешало ему отказать Яблочкину. На письме имеется помета Федорова: «При докладе 3 июня г. директор отказал в его просьбе».

Но затруднить доступ трагедии на сцену было уже невозможно. Осенью 1870 года пьеса была намечена к постановке. В начале сентября александринцы приступили к репетициям, и 17 сентября 1870 года на сцене Мариинского театра состоялась премьера.

Трагедия была разделена на пять действий с прологом, состоявшим из первой и третьей сцен. Из спектакля были исключены шесть сцен — «Красная площадь», «Палаты патриарха», «Граница Литовская», «Равнина близ Новгорода-Северского», «Лес», «Лобное место». Советские театроведы (М. Б. Загорский, С. Н. Дурылин) верно заметили, что из трагедии было изъято все, связанное с темой мятежа и восстания.

Всеобщее признание заслужили декорации и костюмы, выполненные художником М. А. Шишковым. Несмотря на изъятие из спектакля двух народных сцен, пресса хвалила Яблочкина за то, что «массы народа слажены весьма искусно». И все-таки общая режиссерская трактовка трагедии и исполнение главных ролей не могли подняться до уровня пушкинского произведения. «Борис Годунов» был превращен в пьесу о цареубийце, караемом небом за совершенное преступление. По характеру актерской игры спектакль представлял собой пестрое, разностильное явление. Роль Бориса Годунова в старой манере играл Леонидов, который даже и в семейной сцене, в разговоре с сыном и дочерью, не избежал подчеркнуто форсированных интонаций.

Воспитанный на драматургии Островского актер П. И. Зубров стремился в роли Василия Шуйского к простоте и естественности. Но успеха на этом пути он не достиг. Прямолинейное использование уже найденных ранее приемов бытовой игры заметно снизило пушкинский образ, лишило его значительности, масштаба. «Лукавый царедворец» Шуйский чем-то напоминал хитрого Подхалюзина. Также в бытовом плане вел П. И. Григорьев роль Пимена. Верный своему принципу портретного сходства в исторических ролях, В. В. Самойлов в роли Григория следовал известным в то время изображениям Самозванца. Главное внимание пятидесятивосьмилетнего Самойлова было обращено на то, чтобы скрыть свой возраст, выглядеть со сцены молодым и изящным. Пришлось прибегнуть к особым театральным эффектам. Так, почти всю сцену приема в Кракове Самойлов провел спиной к зрителям, сцена в корчме была затемнена и т. д. Блестящая техника позволила ему достичь цели, создать внешне эффектный образ, но проникновение во внутреннюю сущность характера было недостаточно глубоким<sup>202</sup>.

Александринский театр не смог создать спектакль, основанный на принципах пушкинского реализма и историзма. Дело было не в особенностях формы произведения, а в том, что основная философская, политическая мысль

---

<sup>202</sup> Подробное описание спектакля см.: Д. [Аверкиев]. Постановка «Бориса Годунова». «Голос», 1870, № 260, 20 сентября, стр. 2 – 3.

«Бориса Годунова» — народ — творец истории не могла быть воплощена. Самое большее, на что мог пойти театр, — создать правдивые массовые сцены.

И все же недооценивать этот спектакль было бы неверно. Александринские актеры открыли «Бориса Годунова», дали трагедии театральную жизнь. После показа в столице к ней тотчас же обратились провинциальные театры. В 1871 году «Борис Годунов» шел в Казани в антрепризе П. М. Медведева, причем в роли Самозванца выступил молодой В. Н. Давыдов.

Петербургский «Борис Годунов» сыграл определенную роль в создании оперы М. П. Мусоргского. Факт разрешения драмы и вся подготовительная работа александринцев к постановке, широко обсуждавшиеся в кругах столичной интеллигенции, надоумили профессора В. В. Никольского дать совет М. П. Мусоргскому воспользоваться для оперы пушкинским сюжетом. Начав в 1868 году работу над «Борисом Годуновым», Мусоргский спешил закончить партитуру оперы до появления трагедии на драматической сцене. Таким образом, события, связанные со спектаклем александринцев, стимулировали композитора в его работе над народно-музыкальной драмой, в предисловии к которой он писал: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере».

***Возникновение, расцвет и падение оперетты. Оперетта как продолжение водевильной традиции в репертуаре театра. Оперетты Оффенбаха, Зуппе, Эрве. Актеры оперетты — В. А. Лядова, И. И. Монахов. А. Н. Островский и М. Е. Салтыков-Щедрин об оперетте***

Господствовавший в течение многих лет на сцене Александринского театра водевильный жанр с его синтетическим слиянием музыки, танца, куплетов приобрел в лице ряда актеров выдающихся исполнителей. Об успехах водевильных спектаклей в 1830 – 1840-е годы говорилось ранее. В 1850-е годы засилью водевиля приходит конец. Ограниченный в своих возможностях водевиль не мог выразить новых тем, выдвигаемых жизнью, хотя и на позднем этапе своего развития дал ряд высоких образцов (например, «Простушка и воспитанная» Д. Т. Ленского, 1856). Но резкое падение удельного веса водевильного репертуара не означало прекращения исполнительской традиции, которая жила и настойчиво искала выхода и применения. И когда в Петербурге французская, придворная труппа, игравшая в Михайловском театре, начала показывать оперетты, жанр этот тотчас (перекинулся на Александринскую, сцену. «Оперетта явилась для русского драматического театра конца 1860-х годов как бы модернизированным водевилем, — пишет М. О. Янковский. — Водевиль, на протяжении предшествовавших десятилетий господствовавший в репертуаре русской драмы, явился прекрасной почвой для внедрения оперетты»<sup>203</sup>.

---

<sup>203</sup> М. Янковский. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в

Никакие зерна водевильных традиций не могли бы обеспечить тога громадного расцвета оперетты, какого она достигла, если бы эти зерна не попали на действительно благодатную почву. Эту почву дала реформа.

Обуржуазившаяся столица жаждала прожигать жизнь. Разбогатевшие на строительстве железных дорог купцы, получавшие громадные доходы подрядчики-спекулянты, учредители различных акционерных компаний — денежные воротилы и хищники всех мастей приобщались к последнему крику французской театральной моды — оперетте. «Бешеные деньги» вступили в свои права.

Фривольное, пикантное зрелище можно было увидеть в разного рода увеселительных заведениях — кафешантанах, танцклассах и загородных ресторанах. Но «хозяева жизни» хотели за свои деньги сидеть в бархатных креслах Александринского или Михайловского театра и здесь, из роскошного зала, смотреть на полуобнаженных актрис и притопывать в такт канкану. «Это был тот период жизни нашего Александринского театра, — вспоминал П. П. Гнедич, — когда высокие сапоги бутылками и сибирки черного сукна появлялись в партере, как неизбежный элемент... Волосы обильно были намаслены, и запах от купеческих голов смердил по всему театру. От мужских голов пахло коровьим маслом, от дам — резедой и гвоздикой... И вот в этот театр, на эту апраксинскую и гостинодворскую публику, внезапно свалился Оффенбах со своими задорными мотивами. Унылая музыка антрактов вдруг приняла кафешантанский характер. Артисты, привыкшие к бытовому репертуару, стали канканировать»<sup>204</sup>.

9 апреля 1866 года на сцене Михайловского театра французская труппа впервые в Петербурге показала оперетту Оффенбаха «Прекрасная Елена» — наиболее известную из всех оперетт знаменитого французского композитора. Либретто Мельяка и Галеви пародирует историю спартанского царя Менелая, его жены Елены и похитившего ее троянского царевича Париса, историю, которая согласно мифу вызвала троянскую войну. Но французскую труппу, выступавшую в Петербурге, меньше всего интересовали пародийные и сатирические мотивы спектакля. Исполнительница роли Елены актриса Огюстина Девериа выдвинула на первый план фарсовые, откровенно гривуазные ситуации и «будуарные» чувства. Актриса, по выражению Щедрина, «канканировала на краю бездны», — премьера спектакля состоялась через пять дней после выстрела Д. В. Каракозова. Из-за поднявшейся кампании протеста, связанной со скандальной репутацией Девериа, она вынуждена была уехать из России. Но жизнь оперетты на сцене Александринского театра только начиналась.

Уже первые оперетты «Десять невест и ни одного жениха» Зуппе (1864), «Орфей в аду» Оффенбаха (1865) пользовались выдающимся успехом. Оперетта Зуппе особенно привлекала «золотую молодежь» тем, что в ней в

---

СССР. Л.-М., «Искусство», 1937, стр. 225.

<sup>204</sup> П. Гнедич. Оперетка 60-х годов. «Театр и искусство», 1913, № 52, стр. 1079.

ролях десяти невест выступало десять молодых хорошеньких актрис. В течение одного года оперетта выдержала пятьдесят девять представлений. Либретто «Орфея в аду», переведенное В. Крыловым, было насыщено злободневными остротами, куплетами, намеками на современные события<sup>205</sup>.

Особой популярностью пользовались знаменитые куплеты «Когда я был аркадским принцем», которые артисту Петровскому приходилось повторять не менее пяти-шести раз каждый спектакль. Все эти успехи затмил невиданный фурор, сопровождавший представления «Прекрасной Елены» (1868). Даже шумная слава Девериа не могла сравниться с кратковременной, но поистине феноменальной карьерой, которую сделала актриса В. А. Лядова — исполнительница роли Елены в Александринском театре.

Вера Александровна Лядова (1839 – 1870) выросла в артистической семье<sup>206</sup>. Ее отец — композитор и театральный капельмейстер, мать — балетная актриса. В 1858 году Лядова окончила балетный класс петербургского Театрального училища. Молодая танцовщица обладала приятным, хотя и небольшим голосом и незаурядными данными драматической актрисы. После удачных выступлений в водевилях она покинула балетную сцену и окончательно перешла в Александринский театр.

Лядова — Елена уступала Девериа в отношении «парижского шика», зато была более мила, грациозна, вела роль сдержанней, чем ее предшественница. Лядова как бы возродила исполнительскую традицию раннего русского водевиля, шедшую от В. Н. Асенковой. Хорошо удавшаяся вокальная сторона и танец профессиональной балерины обеспечили актрисе устойчивый успех. После «Прекрасной Елены» Лядова исполняла роли Маргариты в «Фаусте наизнанку» Эрве, Периколы в «Птичках певчих» Оффенбаха и др.

Почти во всех опереттах вместе с Лядовой выступал И. И. Монахов — видный актер Александринской сцены 1860 – 1870-х годов.

Ипполит Иванович Монахов (1842 – 1877) — сын генерала — после окончания историко-филологического факультета Киевского университета служил корректором в Сенатской типографии и на Главном почтамте в Петербурге. Незаметный чиновник, он был хорошим музыкантом, аккомпанировал певцам (в том числе знаменитой Д. М. Леоновой) и декламировал на литературных вечерах поэтов «Искры». Настоящее образование и широкая культура помогли ему сблизиться с передовым отрядом русских литераторов, группировавшихся вокруг «Искры». Вскоре он начал исполнять куплеты В. С. Курочкина и песни Беранже. Отец не мог убедить его отказаться от карьеры профессионального актера. В 1865 году Монахов дебютировал в Александринском театре. Играл роли молодых любовников, повес, фатов в легких комедиях, оперетте, а также пел куплеты в дивертисментах. В 1867 году Монахова зачислили в труппу театра. Согласно

---

<sup>205</sup> Анализ переводов В. Крыловым и Курочкиным текстов иностранных оперетт см. в книге М. Янковского «Оперетта», стр. 250 – 257.

<sup>206</sup> В. А. Лядова — жена балетмейстера Льва Иванова, двоюродная сестра композитора А. К. Лядова.

существовавшему закону губернский секретарь Монахов дал подписку: «во время службы моей при театрах я не должен именовать себя чиновником».

Мягкая декламационно-певческая манера Монахова, природная музыкальность пригодились ему как опереточному актеру. Монахов стал одним из основных исполнителей этого жанра. Вместе с Лядовой он участвовал в опереттах «Прекрасная Елена» (Ахилл), «Фауст наизнанку» (Валентин), «Птички певчие» (Рибейра) и др. При переделках иностранных либретто русские переводчики специально для Монахова вводили куплеты в качестве вставных номеров. Но в окружении чисто развлекательных, подчас буффонных сцен куплеты эти заметно теряли свою сатирическую значимость по сравнению с эстрадным исполнением. Не случайно произведения поэтов-искровцев, разрешенные для Александринского театра, запрещались для чтения на специальных литературных вечерах<sup>207</sup>.

Выступлениями в легких комедиях и опереттах не ограничивалась творческая деятельность Монахова. Он участвовал в постановках русской классики, играя роли Молчалина, Чацкого, Хлестакова, Кочкарева и др. С именем Монахова связано создание И. А. Гончаровым знаменитой статьи «Миллион терзаний». Гончаров написал ее после того, как посмотрел в 1871 году в бенефис Монахова спектакль «Горе от ума», где бенефициант играл роль Чацкого.

Кроме Лядовой и Монахова неизменными участниками опереточных спектаклей были опытный актер С. Я. Марковецкий и только вступивший в труппу (1863) молодой Н. Ф. Сазонов.

Таким образом, основные исполнители оперетты представляли собой самые различные художественные индивидуальности. Профессиональная танцовщица Лядова, куплетист и музыкант Монахов, бывший «первый любовник», прошедший школу водевиля и занявший комедийное амплуа Марковецкий, молодой герой Сазонов, сочетавший впоследствии работу в Александринском театре с деятельностью чтеца-декламатора. Это был во многом искусственно созданный ансамбль, сколоченный с большим трудом. Встречаясь в одном спектакле, каждый «тянул» в свою сторону. Лирическая линия Елены и Париса в «Прекрасной Елене» заглушалась буффонадой и грубо комедийной игрой. Марковецкий кривлялся в роли Менелая, увлекая за собой на путь дешевого успеха и других исполнителей (Озеров — Калхас), Монахов — Ахилл «вырывался» из спектакля, распевая вставные куплеты. Грубое шутовство, злоупотребление отсебятинами — неизменные черты александринской оперетты. И. Ф. Горбунов надевал поверх костюма Меркурия в «Орфее в аду» армяк, вызывая восторг зрителей, царь Агамемнон в «Прекрасной Елене» говорил, что выдает своему сыну Оресту по целковому на день и т. д. Иногда, правда, «перекличка» с современностью в оперетте имела более глубокий характер, чем упоминания об известном в то время петербургском танцклассе купца Кузьмы Марцинкевича. В оперетте «Фауст

---

<sup>207</sup> О деятельности И. И. Монахова-чтеца см.: Евг. Кузнецов. Из прошлого русской эстрады. М.-Л., «Искусство», 1958, стр. 155 – 158.

наизнанку», либретто которой на русский язык перевел В. С. Курочкин, содержались, например, намеки на реакционного публициста М. Н. Каткова, нотоиздателя Ф. Т. Стелловского, выпады против домовладельцев-стяжателей и хозяев ссудных касс.

Когда в 1830 – 1840-е годы при переделках иностранных водевилей переводчики вводили в них русский быт, конкретные лица и определенные события, — это было явлением положительным, ибо укрепляло реалистические тенденции в театре. В конце же 1860-х годов, когда русский театр уже обладал драматургией Гоголя и Тургенева, Островского и Сухово-Кобылина, подобный прием не выходил за рамки мелкой сатиры. И сатира эта тонула в буффонадной веселости, гаерстве и дешевых каламбурах.

В оперетте «Все мы жаждем любви» (1869) Лядова распевала специально написанный для нее куплет:

Я танцовщицей была,  
Но во мне таланта много.  
Грациозна и мила  
И светла моя дорога.  
В Петербург поеду я,  
Чтобы там вступить на сцену.  
Я сыграть хочу, друзья,  
Там «Прекрасную Елену»,  
Так как голос мой силен,  
Много страсти в нем и чувства,  
А «Елена» — камертон  
Современного искусства.

Последние две строчки крепко вошли в сознание петербургской публики. Их напевали на улице, в ресторане, в министерских канцеляриях и гвардейских полках. «Весь Петербург» ломился в Александринский театр на представление «Прекрасной Елены». Для того, чтобы достать билет, записывались за несколько недель. Только в течение 1868 – 1869 годов спектакль был показан более шестидесяти раз.

«Настройка» Александринского театра на опереточный камертон вызвала протест со стороны многих передовых деятелей искусства. А. Н. Островский писал: «Постановка “Прекрасной Елены” в Петербурге на театре дешевом, предназначенном для людей простых и небогатых, кроме вреда, ничего принести театру не может. Оперетки Оффенбаха в настоящее время очень ценны во Франции, как все то, что таким или другим образом колеблет трон второй империи; они привлекательны, во-первых, нескромностью сюжета и соблазнительностью положений; во-вторых, шутовским пародированием и осмеянием авторитетов власти и католической церкви, под прикрытием античного костюма... Публики представлением “Прекрасной Елены” привлечено было много; но как удержать эту публику? Эта публика уже не станет смотреть пьес, в которых нет оффенбаховских эффектов; чтобы удержать ее, надобно даже и их усилить. А усиление оффенбаховских пряностей едва ли возможно: политической сатиры не позволит цензура, а

слишком явного раздражения чувственности не допустит общественная нравственность...

Нам, русским драматическим писателям, нечего и думать о соперничестве с Оффенбахом: мы и не захотим прибегать к тем эффектам, к каким прибегает он. Мы должны будем или замолкнуть, или заранее обрекать свои пьесы на падение. В фельетонистах такое положение сцены может вызвать более или менее шутливое расположение духа; но в русском драматурге, особенно при воспоминании о деятельности Каратыгина и Мартынова на той же сцене, на которой теперь их преемники пляшут канкан, оно вызывает лишь прискорбные чувства»<sup>208</sup>.

Об отвлекающей роли оперетты писал актер Александринского театра и поэт «Искры» Гавриил Жулев в стихотворении «Современные разговоры» (1868):

— Ум мой и сердце тревожат  
Множество жгучих вопросов...  
— Вы нездоровы, быть может,  
Наш современный философ?

— Голод, лихие болезни  
Все представляю себе я.  
— Что за унылые песни, —  
Лучше споем из «Орфея».

Брызжущая весельем музыка и смелые сюжеты оперетт призывали к забвению социальных проблем, отвлекали от мысли об охватившем Россию в 1867 – 1868 годах голоде и от подобных жгучих вопросов. С этим не могла мириться русская печать: Островский, Щедрин и другие писатели выступили против засилья опереточного репертуара на Александринской сцене. Сами актеры начали отказываться от выступлений в оперетте. В 1866 году А. А. Яблочкин хотел поставить в свой бенефис оперетту Оффенбаха «Грузинки». После нескольких репетиций от роли отказался Н. Ф. Сазонов, затем другие актеры. «Я полагаю, — писал Яблочкин, — что на отказы господ артистов более всего влияли статьи “Петербургского листка”, в которых постоянно проводится та идея, что артисты драматической труппы, принимая на себя исполнение ролей в оффенбаховских опереттах, роняют себя в мнении публики»<sup>209</sup>.

В 1870 году в возрасте тридцати одного года внезапно умерла В. А. Лядова — основная исполнительница главных опереточных партий. Дирекция пригласила четырех актрис на амплуа Лядовой, но ни одна из них и даже все они вместе не могли ее заменить. «Прекрасная Елена» и «Перикола» постепенно теряли своего зрителя, ходившего на оперетту ради зажигательного искусства Лядовой.

В начале 1870-х годов оперетта в Александринском театре не выдерживала

---

<sup>208</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 75 – 76.

<sup>209</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 10359, л. 121 об.

конкуренции французской оперетты в только что созданном театре «Буфф», где гастролировала парижская звезда Гортензия Шнейдер. Опереточный ажиотаж в Петербурге снизился. Сам жанр оперетты терял свои специфические признаки, превращаясь в комедию с музыкальным аккомпанементом. С конца 1874 года новых оперетт в Александринском театре не появлялось, а в 1880-е годы они вовсе исчезли с его афиши.

Русская провинциальная сцена тех лет копировала репертуар столичных театров, отражала процессы, происходившие в театрах Петербурга и Москвы. И если в Александринском театре торжество оперетты было сравнительно недолговременным (по существу — около пяти лет), то на провинциальной сцене оперетта держалась в течение 1870-х годов, во многом определяя характер театральной жизни русской провинции этого периода и стиль актерского мастерства. «Нынче... от Перикол отбою нет», — говорят антрепренеры в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы», написанном в 1872 – 1876 годах.

«В опереттах я переиграл столько ролей, сколько другой в драме не сыграл, — рассказывал В. Н. Давыдов. — Тут я себя чувствовал, как дома... Помню, играл я с М. Г. Савиной оперетку “Перед свадьбой”. В “Синей бороде” она играла Гермину, а я принца Сафира. Первая сцена с нею у меня была мимическая, и потому приходилось заполнять ее игрой. Наше исполнение этой сцены всегда имело успех, впоследствии вошло в театральный обиход, и большинство артистов копировало у нас эту сцену. С успехом мы играли “Орфея в аду”, причем мною исполнялись последовательно роли Орфея, Ваньки Стикса, Плутона и Юпитера. В “Елене Прекрасной” я играл Калхаса, Париса, Ахилла и Менелая».

«Савина говорила, — свидетельствовал Давыдов, — что оперетки сыграли для нее свою благотворную роль, развязав ее чрезмерную скромность и робость. Я вполне этому верю»<sup>210</sup>. Оперетта была хорошей школой технического мастерства, приучала к выразительной дикции, к ритмичности, танцу.

Корифеи Александринской сцены В. Н. Давыдов, М. Г. Савина, К. А. Варламов вспоминали о синтетическом искусстве оперетты, которая послужила совершенствованию их внешней техники в годы работы в провинции. Однако это никак не может изменить общую оценку того противоречивого периода в истории Александринского театра, когда его подмостками завладела оперетта.

### *Шекспир на Александринской сцене*

«“Гамлет” на Александринской сцене! Шекспир там же, где мы так привыкли видеть г. Дьяченко с компанией; где Грибоедов и Гоголь являются только изредка, как покойники, по которым нужно же справлять поминки хоть

---

<sup>210</sup> В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом. Л.-М., «Искусство», 1962, стр. 96, 111.



раз в год; ... «Гамлет» на той сцене, откуда выгнано все порядочное нашей драматической литературы, начиная с прекрасных комедий г. Островского и кончая гг. Сухово-Кобылиным и Потехиным», — так 15 января 1867 года писали «Санкт-петербургские ведомости» о новой постановке шекспировской трагедии.

1860-е годы — переломные годы в истории шекспировских спектаклей на Александринской сцене. И хотя в это время Шекспир здесь редко ставился, значение этих спектаклей велико. После театрально-эффектных, романтических постановок Шекспира намечались подступы к подлинно шекспировским темам и образам. В 1830 – 1840-е годы петербургский зритель знал Шекспира как создателя характеров, одержимых одной, всепоглощающей страстью. Именно таких героев рисовал В. Каратыгин. В «Гамлете», как мы помним, он подчеркивал тему борьбы за престол, в «Отелло» — дикую ревность. Одной из признанных шекспировских ролей Каратыгина была роль короля Лира. Величественный, эффектный, Каратыгин — Лир не ходил, а выступал, не говорил, а декламировал.

В 1858 году к роли Лира обратился В. В. Самойлов. Артист совершенно иначе подошел к образу Лира. Он низвел его с королевского пьедестала, лишил царственного величия, стремился придать ему черты истинно человеческие.

«Вот выводят под руки на сцену старика в короне. Публика в недоумении... Перед нею изможденный старец, с длинной седой бородой, едва живой, согбенный; лицо, поступь, складки одежды напоминают какого-то отшельника... Ужели это Лир? Где же царственная поступь? Где величие и власть? Где гордое сознание своего могущества?» — так писали о Самойлове — Лире «Московские ведомости» во время гастролей петербургского актера в Москве<sup>211</sup>.

Но, верный себе, Самойлов не мог отказаться от эффектов. В «Короле Лире» актер особое внимание обратил на сцену безумия. Не случайно критика говорила о клиническом, патологическом характере этого эпизода: Самойлов — Лир заговаривался, лицо его вдруг искажалось, появлялись судороги, зрачки расширялись, нижняя губа опускалась. Роль Лира Самойлов совершенствовал и углублял. Сохраняя в основном общий рисунок, артист постепенно освобождался от натуралистических подробностей и внешних трюков. Через десять лет после премьеры, во время возобновления «Короля Лира» (1868), Д. В. Аверкиев отмечал, что он хорошо помнит некоторые самоейловские эффекты первой постановки, «но нынче не замечает ни одного». Спектакль с участием В. В. Самойлова вдохновил И. Е. Репина на создание картины «Король Лир», которую он посвятил артисту.

Блеснула своим поэтическим дарованием исполнительница роли Корделии Ф. А. Снеткова. «Снеткова 3-я была, конечно, лучшею из Корделий, когда-либо нами виденных на петербургских сценах — как русской, так и итальянской и немецкой, — писал А. И. Вольф. — Воспроизведения более натурального,

---

<sup>211</sup> Н. Н. [Н. С. Назаров]. Самойлов в короле Лире. «Московские ведомости», 1864, № 103, 9 мая, стр. 3.

трогательного, грациозного этого чудеснейшего шекспировского типа нельзя было себе и представить»<sup>212</sup>.

На фоне пустых мелодрам и комедий, большей частью иностранного происхождения, усиленно насаждаемых дирекцией, трагедии Шекспира высились, как одинокие вершины; дни, когда шли эти пьесы, превращались в праздничные дни театральной жизни столицы. После постановки «Отелло» в бенефис Л. Л. Леонидова (1858) одна из газет писала, что, несмотря на отдельные недостатки спектакля, бенефис Леонидова дал возможность публике на время забыть пустые мелодрамы, которыми отмечались бенефисы последнего времени.

Высокую оценку получила Снеткова в роли Дездемоны. Отмечались свойственные актрисе обаяние, искренность, поэтичность.

Ф. А. Снеткова вошла в историю русского сценического искусства как первая исполнительница роли Катерины в «Грозе» на петербургской сцене. Совсем не освещены выступления Снетковой в шекспировских ролях (Корделия, Дездемона). Между тем Снеткова продолжила и обогатила традицию воплощения шекспировских женских образов, начатую В. Н. Асенковой. Внутренняя чистота в сочетании с драматизмом и психологической углубленностью отличала ее игру. В успехе шекспировских трагедий на Александринской сцене немалая заслуга принадлежит Снетковой.

Принципиально важным шекспировским спектаклем был «Гамлет», поставленный в бенефис В. В. Самойлова в 1863 году. Ко времени выступления Самойлова в роли Гамлета русский театр знал различные трактовки образа датского принца. Мятужному, протестующему против несправедливого социального уклада Гамлету — Мочалову противостоял Гамлет — Каратыгин — «в белых перьях статный воин, первый Дании боец». Мочаловская трактовка Гамлета была подхвачена выдающимся провинциальным актером Н. Х. Рыбаковым, выступавшим на Александринской сцене в 1854 году. Но выступление это так и осталось эпизодом в истории петербургской сцены, а трактовка Рыбакова не утвердилась. Конечно, играть так, как играл Каратыгин, значило навлечь на себя упреки в безнадежном архаизме, но и следовать Мочалову и Рыбакову в создании образа Гамлета-бунтаря петербургские актеры не могли.

Преемник Каратыгина, «первый любовник» А. М. Максимов был в 1850-е годы единственным исполнителем роли Гамлета на Александринской сцене. Откликаясь на премьеру, которую называли «экзаменом нового кандидата на трагические роли», некоторые газеты писали, что Максимов исполнял роль Гамлета «просто, без натяжки». Ф. А. Кони писал: «Г. Максимов языку и всему бытию Гамлета придал такую поразительную простоту, столько общечеловеческих черт, столько убедительной истины, что такого рода олицетворение трагического характера можно почти назвать новым шагом в искусстве, и шагом весьма важным, вполне соответствующим взглядам современной эстетики. Новое поколение от театрального зрелища прежде всего

---

<sup>212</sup> А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. 3, стр. 16.

требует *правды*, и *натуры* — и оно справедливо»<sup>213</sup>. Максимов стремился создать образ «современного» Гамлета. Петербургская публика с восхищением следила за Максимовым, изображавшим Гамлета молодым, безвольным, изящным аристократом.

С 1863 года, после смерти Максимова роль датского принца стал играть пятидесятилетний Самойлов. Уже внешний облик Гамлета — Самойлова оказался неожиданным. Это был немолодой человек с бородкой, погруженный в свои мысли. Самойлов, по словам газеты «Московские ведомости», «хотел свести роль с ходулей, на которые она поставлена была другими исполнителями, но вместо того он совсем почти лишил ее трагического значения. Нерешительность Гамлета он обратил чуть ли не в безжизненную апатию»<sup>214</sup>.

Гамлет — Самойлов был бездеятелен, апатичен. Но в сцене «мышеловки» он преображался. «Тоска, бездействие томят Гамлета и делают для него жизнь невыносимой, — писал А. Н. Баженов. — С любовью остановившись на минуту на мысли о смерти, он скоро отказывается от нее и решается действовать... Во время представления комедии Самойлов прекрасно передает внутреннее напряжение состояния Гамлета, который выжидает решения важного для него вопроса, а когда вопрос решен утвердительно, нет предела его злой радости. С дикими возгласами он мечется и стучит кулаками об пол»<sup>215</sup>.

Самойлов — мастер перевоплощения и внешней характеристики уводил театр от романтической трактовки Шекспира и объективно подготавливал реалистическое толкование его образов.

А. А. Снеткова в роли Офелии пыталась уйти от традиционных штампов, которыми обросла эта роль. В сцене сумасшествия актриса «не надела обыкновенной ливреи театральных умалишенных (белого платья с черным кушаком и т. п.), а явилась в том же костюме, несколько попорченном; она даже не распустила волос в правильном беспорядке, как делали, бывало, другие артистки, а только спутала немного прежнюю прическу... Стремление к естественности было главным достоинством исполнения. Простота речи и движений, отсутствие декламации, если и не были везде оживотворены жаром творчества, тем не менее заслуживают внимания как попытки, достойные развития и уважения»<sup>216</sup>.

«Гамлет» шел в точном, но сухом и бескрылом переводе М. А. Загуляева. Перевод этот высмеивал Д. Д. Минаев. Купюр не делалось. Представление длилось пять с половиной часов. Декорационно-художественная сторона спектакля заметно отличалась от предшествующих воплощений «Гамлета». Были применены новые постановочные приемы, впечатляющие режиссерские

---

<sup>213</sup> «Пантеон», 1853, т. XII, кн. 12. Театральная летопись, стр. 11 – 12.

<sup>214</sup> Н. Н. [Н. С. Назаров]. Самойлов на московской сцене. «Московские ведомости», 1864, № 121, 2 июня, стр. 3.

<sup>215</sup> А. Баженов. Сочинения и переводы, т. 1, 1869, стр. 296.

<sup>216</sup> В. Александров [В. А. Крылов]. Театральная хроника. «Санкт-петербургские ведомости», 1863, 30 января, № 25, стр. 102.

находки. Например, в прежних постановках Тень отца Гамлета проваливалась в люк. Этот испытанный прием оперно-балетного театра для драматической сцены 1860-х годов справедливо показался уже устаревшим. В новой постановке Тень исчезала при помощи прозрачных декораций, освещаемых то спереди, то сзади. Не обошлось и без эффектных, порой примитивных приемов, широко используемых в мелодраме: после того, как Гамлет закалывал Полония, из-за занавески выкидывали куклу, подделанную под наружность исполнителя роли Полония Сосницкого. Но если об исчезновении Тени пресса писала как о новшестве в постановочной технике, то эффект с куклой, который должен был поразить, испугать зрителей, вызвал критику.

Внимание к постановочной технике, критика старых сценических эффектов — все это повлекло за собой вызревание определенных принципов режиссерской трактовки трагедий, которые стали предметом обсуждения в последующие годы.

Незатухающий интерес и любовь к Шекспиру со стороны русского общества позволили И. С. Тургеневу в 1864 году, в год трехсотлетия со дня рождения великого драматурга, сказать, что он уже «вошел в нашу плоть и кровь».

Если проследить дальнейшую линию шекспировской темы на Александринской сцене и проверить уровень толкования Шекспира исходя из того, как понимала великого англичанина передовая критика России, нетрудно обнаружить, что театр заметно отстал от этой критики. Интерес зрителей перенесся на иностранных гастролеров-трагиков (Росси, Сальвини, Барнай), в Александринском театре дело ограничивалось отдельными ударными выступлениями больших актеров, чаще всего в комедийных ролях.

Но в годы, о которых идет речь, Александринский театр способствовал широкой известности Шекспира в России, смене романтической трактовки Шекспира трактовкой реалистической.

### *Творческое содружество с Малым театром*

Развитию реалистических традиций в Александринском театре содействовал тесный контакт с Малым театром. Высокая идейность, гражданские обличительные тенденции, глубокий реализм определяли творческое лицо «Дома Щепкина». Взаимные гастрольные поездки служили основой обмена актерским опытом. «Не мешало бы вообще актерам двух столиц почаще делать визиты друг другу, — писали “Санкт-петербургские ведомости”. — Что ни говорите, а к своей публике, к своему театру привыкнуть нетрудно, привычка влечет за собою равнодушие, и актер волею-неволею перестает совершенствоваться, опускает руки. Г. Щепкин понял это лучше других, вот почему чаще остальных сотоварищей по искусству приезжает он в Петербург»<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> Петербургская летопись. «Санкт-петербургские ведомости», 1859, № 106, 17 мая, стр. 468.

Большая заслуга в развитии театральных контактов Москвы и Петербурга принадлежала М. С. Щепкину; его постоянные гастроли в столице восторженно принимались передовой общественностью. Будучи уже старым и больным, Щепкин в мае 1859 года совершил свою последнюю поездку в Петербург. Публика, привыкшая к его визитам, и на этот раз оказала ему теплый и дружеский прием. Театральная печать обращала внимание на исполнение Щепкиным ролей Городничего в «Ревизоре», Фамусова в «Горе от ума», Муромского в «Свадьбе Кречинского». Мастерское исполнение крупнейших ролей русского классического репертуара, утверждавшее в сценическом искусстве критический реализм и подлинный демократизм, способствовало росту актерского искусства мастеров Александринского театра.

В сезон 1858/59 года в Петербург приезжал П. М. Садовский. Это была его вторая гастроль. Первый раз он был в столице в 1857 году, когда его вызвали из Москвы в связи с болезнью Мартынова. Садовский играл тогда свои лучшие роли — Любима Торцова, Подколесина, Осипа, Брускова и Расплюева. Во второй приезд Садовский сыграл еще две новых роли — Городничего и Беневоленского в «Бедной невесте».

Центральное место в гастролях артиста занимали произведения Островского. Малый театр прославился высокохудожественным исполнением его пьес. И это прежде всего относилось к Садовскому, с именем которого связывалось имя великого писателя, нашедшего в актере перwokлассного воплощения различных типов «темного царства». Каждый персонаж Островского обладал в исполнении Садовского только ему свойственными чертами; игра артиста опровергала незадачливых критиков, утверждавших, что драматург повторяется, что его новые герои чуть видоизмененные старые и т. д. Столичная публика сразу почувствовала, что Садовский — Тит Титыч — «крутой старик», а купец Пузатов — «хитрый, но добродушный». Своему Русакову артист придал патриархальный характер; перед зрителем выступал настоящий глава русского семейства — сановитый, богобоязненный, привыкший господствовать в своем кругу — даже в гневе и горести не забывающий своего достоинства.

Во время следующих приездов в Петербург Садовский продолжал знакомить столичных зрителей с галереей типов «темного царства». Вот как описывала газета «Голос» игру Садовского в роли Дикого: «Настоящий уездный поволжский купец; бродит он всюду полупьяный, ища кого бы выругать, но и рассердиться ему порядочно не на кого, так как денег никто не спрашивает, а единственно этот “вопрос” может его вывести из себя. Кулигин толкует о каком-то электричестве, позвал бы он купцов прислушаться к словам этого “фальшивого мужичонки”, а они стали, стоят вылупля глаза, что же Дикому остается, как не ругнуть их, да не плюнуть»<sup>218</sup>.

В роли Льва Краснова артист мастерски передавал возрастающее душевное смятение героя, которое доводит его до убийства. Трактовка Садовским финала пьесы повлияла на Павла Васильева, исполнявшего роль Краснова в

---

<sup>218</sup> Петербургская хроника. «Голос», 1870, № 140, 22 мая, стр. 1.

Петербурге.

В бенефис П. М. Садовского 24 апреля 1863 года была поставлена комедия М. Н. Владыкина «Омут», написанная под влиянием Островского. Комедию ставил сам Садовский. Актеры Александринского театра очень серьезно готовились к предстоящему спектаклю; уже на второй репетиции все знали свои роли.

Пьеса Владыкина некоторое время не допускалась к постановке из-за «грязного содержания». Дело в том, что в основу ее была положена история морального разложения одной семьи, в которой царит ложь, плутовство, мошенничество. Обличительная тенденция пьесы подчеркивалась актерами Линской, Зубровым, Яблочкиным. Центральное место в спектакле занял Садовский — Билкин — «особого вида выжига и плут».

Постановка комедии «Омут» превратилась в значительное явление художественной жизни Александринского театра благодаря крепкому актерскому ансамблю, сплоченному Садовским, и выступлению московского актера в одной из центральных ролей.

Неоднократно приезжал на гастроли в Петербург С. В. Шумский. Гастроли Шумского поражали зрителей необыкновенно разнообразным репертуаром. В течение недели он играл роли нескольких петербургских актеров. В комедии Кугушева «Приемыш» выступал вместо Сосницкого, в «В чужом пиру похмелье» и «Карьере» — вместо Самойлова, в комедии «Невесте сорок лет, приданого сто тысяч» — за Зуброва, в «Ревизоре» за Максимова. Особенно большой интерес вызвало исполнение Шумским роли Кречинского, в которой в Петербурге выступал Самойлов. Д. В. Аверкиев восторженно писал и об исполнении Шумским роли генерала Крутицкого в «На всякого мудреца довольно простоты»: «У него генерал Крутицкий получил достоподобное обличье: это администратор из военных, ныне на покое, занимающийся сочинением “прожектов”, выработавший себе известную манеру говорить и глядеть, смотря по званию и рангу собеседника, и прикрывающий под лощеною формою совершеннейшую тупость. Особенно хорош был г. Шумский в сцене четвертого акта в беседе с Глумовым насчет “прожекта”, любви и прочего. Стоило видеть игру физиономии артиста в те минуты, когда в голове Крутицкого наступает совершенное отсутствие мысли, а глаза, между тем, глупо выкатываются, что по мнению самого Крутицкого долженствует, конечно, изображать глубокомысленную задумчивость»<sup>219</sup>.

Многие петербургские актеры следовали москвичам в трактовке ролей Островского. В данном же случае произошло обратное: на игру Шумского оказало влияние классическое исполнение роли Крутицкого П. В. Васильевым. Выступления лучших актеров Малого театра — Щепкина, Садовского, Шумского несли с собой глубоко продуманное отношение к каждой исполняемой ими роли, ко всему гастрольному репертуару.

Александринские актеры также часто играли в Москве. В Малом театре

---

<sup>219</sup> Д. [Аверкиев]. Петербургская хроника. «Голос», 1869, № 125, 7 мая, стр. 2.

неоднократно выступали Мартынов, П. Васильев, Линская и другие.

Говоря об этом плодотворном содружестве, следует назвать имя Александры Ивановны Шуберт (1827 – 1909) — актрисы Александринского театра в 1853 – 1860 годах. До этого Шуберт десять лет служила в Малом театре, пользовалась советами Щепкина, играла вместе с ним. В письмах к Шуберт великий актер изложил свою театральную-педагогическую программу. Жизнь Шуберт в Москве, по словам Писемского, «проходила среди московского литераторства». В доме Щепкина молодая актриса встречалась с его друзьями А. И. Герценом, Т. Н. Грановским. В Петербурге она подружилась с Ф. М. Достоевским, который высоко ценил ум и талант Шуберт. Впоследствии актриса оказал влияние на молодых Давыдова, Варламова, Савину — будущих корифеев Александринского Олимпа. Так протягивалась еще одна нить, связывавшая два театра.

Творческое содружество двух крупнейших драматических театров страны, начатое усилиями Щепкина, продолжалось. Оно помогало взаимному обогащению сценическим опытом.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### Александринский театр 1870-х – начала 1890-х годов

#### *Организационное положение театра. Труппа. Привлечение новых актерских сил*

Существование театральной монополии сильно отражалось на деятельности Александринского театра. Из-за отсутствия в Петербурге другой драматической труппы театр должен был удовлетворять вкусам различных слоев жителей столицы. Население Петербурга росло (в 1871 году 670 000 человек), и театр, чтобы привлечь как можно больше публики, не оставил за бортом ни одну сколько-нибудь значительную группу населения, метался из стороны в сторону, из одной крайности в другую, не обходя вниманием любой репертуар, который мог бы делать сборы. Число различных пьес, даваемых в течение сезона на Александринской сцене, доходило до 170, хотя около половины падало на одноактные пьески. В 1870-е годы на афише театра «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого соседствовала с «Птичками певчими» Оффенбаха, «Ревизор» сменялся «Орфеем в аду», «Гамлет» — мелодрамой «Забубённая головушка» и водевилем «Все мы жаждем любви».

Пестрота репертуарной афиши, на которой значились все жанры, включая трагедии и водевили, фарсы и оперетки, вынуждала дирекцию содержать большую труппу и соблюдать экономию там, где эта экономия вредила делу. На художественное оформление спектакля отпускались мизерные суммы. «С какой стати нашей дирекции, — писали “Санкт-петербургские ведомости”, — имеющей в виду не столько интересы искусства, сколько денежные барыши, заботиться о приличной постановке пьес, когда при отсутствии всякой конкуренции публика в зимний сезон ходит в театр, что бы ни давали?»<sup>220</sup>

Творческой жизни Александринского театра во многом мешала система бенефисов, поспектакльная оплата актеров. Бенефицианты, за весьма редким исключением, заботились о «завлекательности», сенсационности своей афиши, о сборе куда больше, чем о художественных качествах выбираемых пьес. Многих актеров, служивших только на жалованье, устраивало редкое участие в спектаклях, актеры, получавшие «разовые», старались «попасть в репертуар», иметь возможно большее количество ролей, мало думая о том, чтобы роль отвечала их возможностям и способностям. Пресса отмечала неуклонный упадок Александринской сцены. Газета «Голос» писала: «Театральный сезон 1874/75 года, при всей его безотрадности с художественной точки зрения, заслуживает, однако, полного внимания, как факт, свидетельствующий о постепенном одряхлении и вымирании театральной монополии, которая во

---

<sup>220</sup> Театральное дело в 1877 году. «Санкт-петербургские ведомости», 1878, № 1, 1 января, стр. 3.



всяком случае не может быть долговечною, потому что построена на основе слишком искусственной и сопряжена со стеснениями, прямо противоречащими жизненным условиям искусства — свободе творчества и отсутствию бюрократизма... Постоянное посещение Александринского театра в течение многих лет, — продолжал рецензент газеты «Голос», — все более и более вкореняло в нас убеждение, что искусство на нашей сцене низводится, при таких обстоятельствах (имеется в виду монополия. — *Ан. А.*), до ремесла и что актеры-художники мало-помалу уступают на ней свои места актерам не по призванию, а по воле начальства»<sup>221</sup>.

Время шло, а положение дел не менялось. Через три года Н. А. Потехин писал: «Самым радикальным средством для поднятия национальной сцены в обоих столицах всеми считается уничтожение монополии и разрешение открывать под контролем правительства частные театры... Все, кого интересуют судьбы русского сценического искусства, целые десятки лет трактовали об этом и устно, и письменно, и печатно»<sup>222</sup>.

Несмотря на то, что театральная монополия была отменена лишь в 1882 году, в течение всех 1870-х годов ее упорно обходили, под разными предложениями создавали труппы и любительские кружки, ставившие драматические спектакли. В середине 1870-х годов в Петербурге, кроме Александринского театра, представления давались в Опере-буфф, в балаганах, на многочисленных клубных сценах. Опера-буфф состояла как бы «на оброке» у дирекции, выплачивая ей по 150 рублей за каждое вечернее представление. Балаганы, которые еще со времен указа 1855 года получили право существовать лишь при условии согласования их устройства с дирекцией казенных театров, также конкурировали с Александринской сценой. В 1870 году в балагане В. М. Малафеева поставили хронику Н. А. Чаева «Димитрий Самозванец», причем костюмы и декорации были изготовлены так тщательно, что в Александринском театре, по отзывам печати, об этом могли только мечтать.

Спектакли на клубных сценах разрешались потому, что здесь имелось в виду участие лишь любителей. Однако этим правилом пренебрегали. На клубных сценах появлялись крупнейшие провинциальные актеры, а также артисты Александринского театра, искавшие там дополнительного заработка, нередко под чужими именами. Дирекция театров об этом знала, иногда запрещала «казенным» актерам участвовать в спектаклях на клубных сценах, но чаще всего смотрела сквозь пальцы.

Полулюбительские спектакли постепенно превращали петербургские клубы в крупные очаги театральной культуры, способные даже конкурировать с императорской сценой. Чтобы представить себе размах этого начинания, достаточно сказать, что драматические спектакли в Петербурге шли

---

<sup>221</sup> В. Итоги прошлого драматического сезона. «Голос», 1875, № 54, 23 февраля, стр. 1 – 2.

<sup>222</sup> Р-цы С-во Т-до [Н. А. Потехин]. Александринский театр за 1877 – 1878 год. «Санкт-петербургские ведомости», 1878, № 45, 25 мая, стр. 3.

одновременно в Клубе художников, Купеческом клубе, так называемом Молодцовском клубе, Немецком клубе и Благородном собрании.

Наибольшей популярностью пользовались спектакли Клуба художников, режиссером которых в течение многих лет был актер Александринского театра Н. Ф. Сазонов. Это ему обязаны петербуржцы знакомством с творчеством провинциальной актрисы П. А. Стрепетовой, ставшей крупнейшей фигурой Александринской сцены.

В 1876 году Стрепетова выступила на сцене Клуба художников в «Горькой судьбине» и «Грозе». С ней играли актеры Александринского театра В. И. Виноградов, Ф. А. Бурдин, И. Ф. Горбунов, Е. И. Левкеева и др.; в 1878 году Стрепетова вместе с М. И. Писаревым играла там «Бедную невесту», в 1879 году они выступили в «Последней жертве» в ролях Юлии Тугиной и Прибыткова. На сцене клуба художников петербуржцы впервые увидели и В. Н. Андреева-Бурлака.

Цензурное прохождение пьес оставалось многоступенчатым и сложным. С 1865 года драматическая цензура была изъята из III Отделения и передана вновь образованному Главному управлению по делам печати. Но это мало что изменило. Так же, как и раньше, чтобы поставить пьесу на сцене Александринского театра, автор сперва представлял ее в цензуру. В том случае, если какая-нибудь пьеса благополучно прошла сквозь цензуру, это еще не значило, что она одобрена к представлению, она была только дозволена. Пьеса попадала в Театрально-литературный комитет, где получала одобрение. Надо было еще, чтобы пьеса понравилась начальнику репертуарной части, и не только ему, но и артисту, который взял бы ее в свой бенефис, потому что новые пьесы ставились только в бенефис и по выбору бенефициантов.

В начале 1870-х годов деятельность Александринского театра регламентировалась «Положением об управлении императорскими театрами», которое существовало еще с 1827 года. Этот устав действовал чуть ли не полвека. Он был создан в то время, когда не было пьес Гоголя, Островского, Тургенева, опер Глинки и Даргомыжского. От начала до конца устав был призван защитить интересы иностранных актеров, певцов, декораторов. Устав этот обходили, но изменения касались частных, а не существа.

После С. А. Геденова с 1875 по 1881 год обязанности директора императорских театров выполнял барон К. К. Кистер. Бывший управляющий контролем министерства императорского двора, он был большой силой в высших сферах. Еще задолго до его назначения Ф. А. Бурдин писал А. Н. Островскому: «... Этого места добивается Кистер. Тогда уже просто выходи в отставку, ни русскому человеку, ни русскому искусству хода не будет и сверх того громаднейшая высокомерность и полнейшее презрение к своим подчиненным... Во всем театре паника»<sup>223</sup>. К этой характеристике Кистера следует добавить, что он был буквально помешан на экономии<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, стр. 166.

<sup>224</sup> Пришедший на место Кистера И. А. Всеволожский подал 12 марта 1882 г. министру императорского двора и уделов докладную записку, в которой

В течение почти двух десятилетий, с 1881 по 1899 год, должность директора императорских театров (в 1881 – 1886 петербургских и московских; в 1886 – 1899 — только петербургских) занимал И. А. Всеволожский, фигура весьма примечательная в истории отечественной сцены.

Образованный человек с «французско-мифологическими вкусами» (так отозвался о нем Н. А. Римский-Корсаков), художник-дилетант, сам писавший пьесы, Всеволожский обращал главное внимание на музыкальный театр, на создание пышного «постановочного» спектакля. Он уничтожил должность композитора балетной музыки, поручая писать партитуры для балетов выдающимся композиторам, исправил некоторые пагубные последствия экономических усердий Кистера — увеличил число хористов в русской опере, расширил оркестр<sup>225</sup>. Но русским драматическим театром аристократ Всеволожский интересовался мало. Пьесы Островского не любил и тормозил их продвижение на сцену. На спектакли Островского посылал вместо себя чиновника. Наутро спрашивал: «Ну как, пахло капустой»? И чиновник, зная, какого ответа ждет начальство, восклицал: «Несло, а не пахло!» Актеры говорили, что по Александринскому театру Всеволожской ходил осторожно, как бы боясь запачкаться.

Сановник-царедворец Всеволожский, «маркиз» или «Полоний», как его называли между собой актеры, барски относился к актерской массе и повседневным театральным будням. Делами Александринского театра непосредственно ведал назначенный в тот же год, что и Всеволожский, управляющий труппой и репертуаром драматург А. А. Потехин: он состоял в этой должности до 1890 года. В неожиданном сочетании Всеволожский — Потехин была своя логика. Магната и барина Всеволожского должен был «уравновесить» в глазах общественного мнения Потехин с его репутацией писателя бытовой, крестьянской темы. Но от былого либерализма и демократизма Потехина к 1880-м годам не осталось и следа. Потехин проявил себя человеком консервативным, к тому же он не меньше Всеволожского унижал достоинство актеров и подогревал закулисные интриги.

Отсутствие интереса к Александринскому театру у Всеволожского, натянутые отношения Потехина с актерами, а главное — репертуарные и

---

испрашивал большую сумму денег на приведение в порядок хозяйственной части театров (перестройка, ремонт, новые мастерские, декорационные помещения и т. д.). На записке собственноручная резолюция Александра III. «Вот к чему привела знаменитая кистеровская экономия! Нечего делать, надо непременно привести все исподволь в должный и приличный вид. Александр» (ЛГТМ, отдел рукописей, кп. № 11694). В 1882 г. были проведены значительные реформы в области административно-хозяйственной и монтажной части казенных театров. Большую роль в этом деле сыграл управляющий петербургской конторой императорских театров В. П. Погожев.

<sup>225</sup> Не случайно многие певцы высоко отзывались о деятельности И. А. Всеволожского (см., напр.: М. Фигнер. Мои воспоминания. СПб., 1912, стр. 28 – 29).

организационные неурядицы привели к тому, что в 1882 году театр покинул И. П. Киселевский, в 1886 — В. Н. Давыдов. Оба они ушли в московский театр Ф. А. Корша и вернулись в Александринский театр в 1888 году. В 1882 году шли упорные слухи об отставке Савиной и Сазонова.

Трудное положение драматической труппы усугубляла шаткая структура управления. Лица, возглавлявшие театр, появлялись и исчезали. Менялись названия постов, полномочия, но практика руководства от этого не улучшалась. Потехина сменил крупный провинциальный актер и антрепренер П. М. Медведев (1890 – 1893), у которого начинали свой путь Савина, Давыдов, Стрепетова. После Медведева, именовавшегося главным режиссером, это место также на три года занял драматург В. А. Крылов (1893 – 1896): он значился управляющим труппой и репертуаром.

Административная деятельность Медведева не наложила сколько-нибудь заметного отпечатка на развитие Александринской сцены, что же касается Крылова, то он был вполне определенной и влиятельной фигурой в жизни театра. О нем верно и интересно говорит в своих «Записках» Ю. М. Юрьев, вступивший в труппу в тот период, когда ею управлял Крылов. Плодовитый драматург, поставщик третьесортных пьес, он ориентировался на практику актерских бенефисов, специально фабрикуя, а чаще переделывая с иностранного пьесы для «актерских именин». «В свою очередь, актеры, — вспоминал Юрьев, — весьма охотно брали (а иногда и заказывали) для своих бенефисов крыловские пьесы, зная наперед, что получают “самоигральную” роль, обеспечивающую им успех в день их праздника... Дешевый успех крыловских пьес способствовал широкому распространению их, и тем самым оказал весьма пагубное влияние и на долгое время затормозил правильное развитие Александринского театра... В глубине души актеры сознавали, что Крылов является для них злым гением и играет на слабых струнках их актерского тщеславия»<sup>226</sup>. Режиссерская часть оставалась в загоне. Даже гастроли в Петербурге (1885 и 1890) знаменитой немецкой труппы мейнингенцев, с их вниманием к ансамблю и разработке массовых сцен, мало повлияли на александринцев. П. П. Гнедич рассказывает о постановке «Псковитянки» Л. А. Мея (1888): «Заправилам Александринской сцены хотелось создать нечто подобное тому, что было дано у мейнингенцев в сцене восстания народных масс в “Юлии Цезаре” Шекспира. Но у нас получился шум и крик такой, что артист, игравший Тучу, надорвал себе сразу голос... Налета XVI века тоже было мало в беспорядочной толпе статистов»<sup>227</sup>.

Бюрократизм и рутина душили театр. В 1884 году Бурдин сообщал Островскому: «... Ликует только Крылов, которого третью пьесу ставят в этот сезон, а твоих пьес не вижу в репертуаре». В 1890 году Давыдов жаловался главному режиссеру Малого театра С. А. Черневскому: «У вас среди

---

<sup>226</sup> Ю. М. Юрьев. Записки, т. 1, стр. 378, 380.

<sup>227</sup> П. Гнедич. Хроника русских драматических спектаклей на императорской петербургской сцене 1881 – 1890 годов. Сб. историко-театральной секции, т. 1. Пг., 1918, ст. 6, стр. 48.

современной дребедени идут и “Борис Годунов”, и “Эрнани”, и “Сон в летнюю ночь”, и “Горе от ума”, и Островский... а у нас только одна дребедень! У вас все слажено, срепетировано и истинное служение искусству, — а у нас все почти валится, дело ведется скверно, и мы обращены в ремесленников»<sup>228</sup>. В том же 1890 году В. П. Далматов, возмущенный репертуаром и порядками Александринского театра, в письме к В. О. Михневичу восклицал: «Кто, какой жестокий варвар обрек всех нас (и вас) на какую-то пытку общего недовольства. Мучительного повторения одного и того же, до одурения, до потери сознания»<sup>229</sup>. «У нас репертуарный позор дошел до точки, — писала 7 ноября 1889 года М. Г. Савина Е. П. Карпову. — “Лучи и тучи” (В. А. Тихонова) возмутили меня до болезни... Бенефис Варламова — пьеса без ролей, но с “обстановкой”. Конечно, мы будем лезть из кожи, но автору попадет вообще, а за то, что он Буренин, в особенности. Сазонов “заказал” пьесу Крылову, Жулева ставит “Гувернера” с Гитри и на горизонте “Хрущевские помещики”. Хоть плачь!»<sup>230</sup>

Вся система руководства Александринским театром — репертуарная беспринципность, скаредная экономия за счет русской драматической труппы, ставка на премьерство, система бенефисов и поспектакльной оплаты, из рук вон плохая подготовка спектаклей, искусственное подогревание закулисных интриг — неуклонно вела к падению его общественного тонуса. И если на его сцене появлялись все же значительные спектакли, которые оценивались как вклад не только в историю этого театра, но и в общую сокровищницу отечественного искусства, то это была заслуга выдающегося актерского ансамбля, сложившегося в театре. Здесь творили замечательные актеры, самобытные таланты — В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, Н. Ф. Сазонов, В. П. Далматов, П. М. Медведев, П. М. Свободин, М. И. Писарев, Р. Б. Аполлонский, М. В. Дальский, М. Г. Савина, Е. Н. Жулева, Н. С. Васильева, В. В. Стрельская, В. А. Мичурина и другие. В 1880-е годы в Александринском театре служила П. А. Стрепетова, а в 1896 году в труппу вступила В. Ф. Комиссаржевская. Каждый из этих больших художников обладал неповторимой индивидуальностью. Разные по масштабу и характеру дарований, по своим эстетическим взглядам, художественным привязанностям и эстетическим принципам (что приводило, подчас, к резким столкновениям некоторых из них между собой), каждый из этих актеров связан с Александринским театром и вписал немало чудесных страниц в его историю. Деятельность театра последних двух десятилетий XIX века определяется в конечном счете творчеством этих артистов.

---

<sup>228</sup> Письма В. Н. Давыдова. В сб.: «Театральное наследство». М., «Искусство», 1956, стр. 435.

<sup>229</sup> ИРЛИ. Архив В. О. Михневича. Письмо В. П. Далматова от 9 сентября 1890 г.

<sup>230</sup> ЦГАЛИ, ф. 770, оп. 1, ед. хр. 293, л. 3. М. Г. Савина имеет в виду «Комедию о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Меркульевне» В. П. Буренина, поставленную в бенефис К. А. Варламова 13 ноября 1889 года.

Вопрос о привлечении новых актеров имел для Александринского театра 1870-х годов важнейшее значение. Та группа актеров, которая лет десять-двадцать назад составляла костяк труппы, была его гордостью и украшением и надежно обеспечивала «прохождение» почти любой, даже самой никчемной пьески, постепенно распадалась. Нужны были свежие силы, способные вдохнуть жизнь в так называемый текущий репертуар. «Персонал петербургской русской сцены возобновляется до крайности туго, — отмечал еще в 1868 году Салтыков-Щедрин. — Вот уже много лет, как не появляется ни одного сколько-нибудь замечательного дарования»<sup>231</sup>. Газеты писали об отсутствии ярких звезд на «облачном, неприглядном театральном небосклоне». Но сами по себе «звезды» не появлялись: их надо было «открывать».

Раньше большинство своих актерских сил Александринский театр черпал из петербургского Театрального училища. Именно оттуда вышли Сосницкий, Мартынов, Максимов, Леонидов, Григорьев и многие другие артисты. Но со временем драматический класс Театрального училища утрачивал свое бывшее значение рассадника актерских сил. В 1870-е годы сколько-нибудь заметных актеров школа выпускала редко. Труппа нуждалась в пополнении со стороны.

Проще всего было, конечно, перевести актеров из Московского Малого театра. В газетах уже мелькали сообщения о предстоящем переводе С. В. Шумского, П. М. Садовского, Г. Н. Федотовой в Александринский театр. По этому поводу пресса обеспокоенно писала: «Труппа Малого театра составляет для москвичей истинное сокровище... Что же будет, если у нас возьмут лучших артистов драматической сцены?»<sup>232</sup> Но если московские артисты балета и оперы переезжали в столицу охотно, то уйти из сложившегося крепкого ансамбля «Дома Щепкина» драматические актеры не желали. Под разными предлогами они уклонялись от перехода в Александринский театр. Оставался еще один, но зато неисчерпаемый источник пополнения труппы — провинция. Многие, очень многие актеры мечтали поменять облезлую позолоту и лянцый плюш провинциального театра на роскошное убранство Александринского зала. Стать актером казенного театра значило соприкоснуться с высокой культурой столицы, иметь постоянное, оседлое жительство, хорошее жалованье, большой «пенсион», навсегда покончить с неуверенностью в завтрашнем дне, с тягостным, полуголодным существованием вечного кочевника. Провинциальные актеры искали дебюта в Александринском театре. Особенно участились дебюты во второй половине 1870-х годов, когда были разрешены представления в период великого поста. В это время в столице выступали многие провинциальные актеры. Одна из театральных эпиграмм содержала такие строчки: «Как пост великий начался — от дебютантов просто давка». Для того, чтобы иметь возможность выбора подходящих кандидатов среди провинциальных актеров, дирекция предоставила свободу дебютов, то есть каждый более или менее известный актер имел право выступить на Александринской сцене, не получая, впрочем,

---

<sup>231</sup> Н. Щедрин [М. Е. Салтыков]. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 91.

<sup>232</sup> Яков Б. Московские очерки. «Голос», 1870, № 210, 1 августа, стр. 2.

никакого вознаграждения. Мода на дебютантов росла. В 1880 году в Александринском театре дебютировали В. Н. Андреев-Бурлак, М. Т. Иванов-Козельский, Ф. П. Горев, М. К. Стрельский, П. М. Свободин, Л. И. Градов-Соколов, А. З. Бураковский, М. И. Писарев, П. А. Стрепетова, В. Н. Давыдов.

Выступая на Александринской сцене, провинциальные актеры больше всего боялись прослыть «провинциальными». Они умышленно не прибегали ни к каким эффектам, ослабляли выразительность, красочность исполнения, всячески показывая «скромность» своей игры. Этого негласного правила особенно придерживались актеры-премьеры, артисты-гастролеры, такие, как Андреев-Бурлак, Иванов-Козельский, Стрельский, Горев. Но то, чего удавалось достичь на одном-двух спектаклях, трудно было выдержать дольше. Очень скоро наступал момент, когда известному актеру с всероссийским именем, называвшемуся в Петербурге дебютантом, необходимо было стать тем, кем он был на самом деле, играть так, как он играл всегда. Но гастрольное премьерство, к которому привыкли эти актеры, было на казенной сцене невозможно. Оставалось одно: запастись терпением и путем долгой, кропотливой работы органически войти в разношерстную труппу театра. Таким актерам, как Андреев-Бурлак, Иванов-Козельский, это было ни к чему. Десятилетиями вырабатывался у них свой стиль, своя манера, своя театральная эстетика, в которой их окружению, «антуражу» отводилось маленькое место. Поэтому они и, промелькнув над Александринской сценой, исчезли с ее горизонта, чтобы продолжать привычную жизнь провинциального гастролера. И лишь немногие утвердились в этом театре, навсегда связав свою судьбу и творческую жизнь с его историей и его будущим. Из этих актеров в первую очередь должны быть названы М. Г. Савина и В. Н. Давыдов.

***М. Г. Савина. Биография. Дебют в Александринском театре. Савина и Ермолова. Савина и современный ей репертуар. Савина в «Месяце в деревне». Борьба Савиной за «Власть тьмы». Савина и Островский. Реалистическое мастерство Савиной***

Мария Гавриловна Савина (1854 – 1915.) принадлежит к числу тех выдающихся деятелей сцены, которые составили славу и величие русской культуры. Она памятна истории театра как замечательная актриса и неутомимая общественница. Сорок лет работала Савина в Александринском театре. Первые ее шаги в Петербурге одобрил П. А. Каратыгин, хорошо помнивший театр пушкинской поры и бывший на «ты» с автором «Горя от ума»; в конце своей деятельности Савина играла с актерами, которые и сегодня трудятся в советском театре. Поистине удивительны хронологические рубежи, стягивающиеся иногда к одной жизни!

Биография Савиной — типичная биография многих актерских детей. Дочь заурядного провинциального артиста Маша Стремлянова с семи лет участвовала в спектаклях, а в пятнадцать лет, подписав первый ангажемент, стала профессиональной актрисой. «Горести и скитания» — так называются ее

автобиографические записки, в которых Савина рассказала о провинциальном периоде жизни и творчества. Одесса, Киев, Смоленск, Нежин, Чернигов, Гомель, Минск, Харьков, Калуга, Нижний Новгород, Казань, Саратов, Орел — вехи ее скитальческого пути. Хватало и горестей. С самых ранних лет жизнь не щадила ее. От матери, женщины невежественной и грубой, она видела лишь брань и упреки. После того, как родители Савиной разошлись, девочка-подросток была предоставлена самой себе. Не зная детства, испытывая нужду и одинокую юность, она в шестнадцать лет вышла замуж за первого человека, который проявил к ней внимание. Этим человеком оказался плохой провинциальный актер, бывший офицер, выгнанный со службы за растрату, Н. Н. Славич, по сцене — Савин. Союз этот принес ей горькое разочарование. От первого замужества она сохранила лишь тяжкие воспоминания да псевдоним мужа. Благодаря ее выступлениям фамилия эта уже в те годы стала знакома театральной провинции, вскоре она замелькала на страницах столичной прессы и заняла, наконец, почетное место в первом ряду имен русского театра.

За пять сезонов работы в провинциальном театре (1869 – 1874) Савина сыграла около полутора десятков ролей в опереттах Оффенбаха и Лекока, в водевилях Н. И. Куликова и Д. Т. Ленского, пьесах А. А. Потехина, В. А. Дьяченко, А. И. Пальма, И. А. Манна, И. Е. Чернышева и входившего в моду В. А. Крылова, писавшего под псевдонимом В. Александров. Правда, иногда на ее долю выпадали и роли в произведениях большой литературы — Софья и Лиза в «Горе от ума», Марья Антоновна в «Ревизоре», Полина в «Доходном месте». Но они тонули в море обывательского легковесного репертуара.

Все-таки годы работы в провинции не прошли для Савиной даром. Среди массы провинциальных актеров — малокультурных, недалеких людей, игра которых обросла штампами, на жизненном пути Савиной встречались подлинны мастера. Их творчество и служило образцом для молодой актрисы. Большую роль в судьбе Савиной сыграла встреча с выдающимся актером, культурным антрепренером П. М. Медведевым, обладавшим особым дарованием — открывать неизвестные таланты. В антрепризах Медведева Савина прослужила недолго (конец 1871 и 1872 год). Но за этот сравнительно короткий срок она прошла настоящую школу актерского искусства и «науку» эту с благодарностью вспоминала до конца жизни.

Молодые актеры Савина и Давыдов, а также служившая у Медведева А. И. Шуберт, ученица М. С. Щепкина, игравшая ранее в Малом театре, часто собирались вместе, репетировали, обсуждали, спорили. Медведев в шутку называл эту группу «консерваторией». Учеба в этой своеобразной консерватории заложила реалистические основы искусства Савиной.

Петербург впервые увидел Савину в марте 1874 года. Ей было ровно двадцать лет. После удачных дебютов на сцене Благородного собрания, клуба художников и, наконец, Александринского театра Савина 16 августа 1874 года стала актрисой петербургской казенной сцены.

Савина резко выделялась среди всего женского состава Александринского театра. Она принесла с собой нечто принципиально новое, чего не знала ранее



столичная сцена. Об этом верно написал И. И. Шнейдерман, автор капитальной работы о М. Г. Савиной: «Торжество дебютантки не являлось лишь торжеством ее личного таланта. Нет, оно было еще одной победой того художественного направления, к которому в большей или меньшей мере осознанно примыкала и Савина, — победой реалистического искусства над пережитками прежних театральных стилей, все еще сохранившихся в замкнутых стенах петербургского казенного театра и выродившихся в мертвое, пустое ремесленничество... В русском театре происходило нечто подобное тому, что наблюдалось в изобразительном искусстве, где, начиная с 1850-х годов бурно выдвигались молодые художники, выраставшие не в теплицах петербургской академии, а приходившие из самых различных губерний уже сложившимися молодыми людьми»<sup>233</sup>.

Савина принесла с собой богатство жизненных впечатлений, пристальное внимание к окружавшей ее пестрой жизни, бурлившей во многих городах русской провинции. Немало актеров Александринского театра, пришедших туда прямо из стен Театрального училища, питалось впечатлениями короткого пути от Екатерининского канала, где помещалось училище, до Театральной улицы, где стоял театр. В свои двадцать лет Савина видела и испытала многое. Проявив большую стойкость в жизненных невзгодах, она упорным каждодневным трудом завоевывала свои права в искусстве. Беспомощная в семье, изверившаяся в людях, юна всю свою энергию и силы перенесла на сцену, стремясь утвердить себя, занять высокое место в театре.

Свой путь на Александринской сцене Савина начала в годы, когда передовая русская литература защищала права женщины, ставила вопросы женского образования. Романы Тургенева с их новыми героинями, цельными, глубокими натурами, жаждущими активной деятельности, «Что делать?» Н. Г. Чернышевского, драмы А. Н. Островского и, наконец, «Анна Каренина», Л. Н. Толстого вошли в духовную жизнь людей.

Новый женский образ появлялся в произведениях не только большой литературы. Во многих пьесах современных драматургов — А. А. и Н. А. Потехиных, И. В. Шпажинского, А. И. Пальма, даже В. А. Крылова и других, сейчас уже безвестных авторов, несмотря на идейную ограниченность и художественную неполноценность этих пьес, центральный образ девушки или молодой женщины привлекал своей самоотверженной прямоотой и давал благодарный материал для актрисы.

Сюжеты подобных пьес часто были похожи один на другой, авторы варьировали примерно такую схему: молодая девушка оставлена возлюбленным или насильно выдана замуж за богатого старика; столкновение с жестоким миром несправедливости и чистогана, крушение иллюзий приводят героиню к гибели или превращают ее в сильного, закаленного в житейской борьбе человека. В 1870-х годах много «ходовых» репертуарных пьес, шедших на сцене Александринского театра, кончалось самоубийством женщины.

---

<sup>233</sup> И. И. Шнейдерман. М. Г. Савина, 1854 – 1915. Л.-М., «Искусство», 1956, стр. 44.

Актрисы произносили страстные монологи, в которых кляли некоего «подлеца» (чаще всего обманувшего возлюбленного или «купившего» ее старика), простирали руки к публике, ища сочувствия и как бы спрашивая у нее, «можно ли после этого жить?» и в конце концов сходили с ума, стрелялись или отравлялись. Но когда такие шаблонные пьесы попадали в руки Савиной, актриса нередко поднимала образ героини до уровня подлинной жизни, пробуждала в зрителях настоящее сочувствие горькой судьбе. Порой ей даже удавалось вызвать у публики мысли о несправедливости семейных, имущественных отношений, о женском бесправии. Так было с драмой Н. И. и Н. Н. Куликовых «Семейные расчеты», где Аннета — Савина, не выдержав совместной жизни с богатым глупцом, сходила с ума, с пьесой А. Т. Трофимова «В золоченой клетке», где Леночка — Савина ценой своей жизни вырывается из дома постылого старика мужа.

Савина вступила на казенную сцену летом 1874 года, в пору «хождения в народ» революционной молодежи. В деятельности Александринского театра и в искусстве Савиной революционное движение не нашло почти никакого отзвука. В этом отношении Савина резко отличалась от М. Н. Ермоловой, тесно связанной с демократической общественностью своего времени, актрисы, ставшей выразительницей передовых настроений эпохи, властительницей дум, идеалом прогрессивной молодежи. Воплощаемые Ермоловой героические образы были проникнуты ненавистью к тирании, протестом против насилия, высоким революционным пафосом. Выступление Ермоловой в роли Лауренсии («Овечий источник» Лопе де Вега) в 1876 году превратилось в событие политического характера. Несмотря на шумный успех и полные сборы, спектакль после нескольких представлений был снят с репертуара: слишком отчетливо проступала связь между молодой испанкой Лауренсией, призывающей народ к восстанию, и героическими образами русских женщин-революционерок. Да и весь спектакль по существу прославлял вооруженное восстание крестьян против своих притеснителей. Когда же Ермолова во время гастролей в Петербурге выступила в роли Лауренсии на сцене одного из пригородных театров, спектакль успеха не имел: публика не поняла революционного смысла этой «допотопной» пьесы, как ее называли некоторые петербургские газеты. Снова доказывалась правота Белинского, впервые заговорившего о зрителе как об одном из основных «компонентов» театрального представления, решающих судьбу спектакля. То, что хотела видеть и видела передовая интеллигенция, заполнявшая Малый театр, было абсолютно неприемлемо, чуждо большей части присяжной публики театрального Петербурга. Пусть это не оправдывает Савину, но отметить различие условий творческой деятельности в Александринском и Малом театрах необходимо.

У петербургской актрисы не было той общественной чуткости, которой в высшей степени обладала Ермолова. Различия коренились в подходе к искусству, в индивидуальной творческой манере обеих актрис.

Ермолова почти не играла отрицательных ролей. «Героическая симфония» русского театра, как назвал ее Станиславский, она выступила вдохновенной

защитницей женщины. Даже в том случае, когда материал пьесы не давал для этого особых оснований, Ермолова стремилась обелить свою героиню, предлагала убедительные объяснения тем или иным ее поступкам.

Савина тоже любила положительные роли. Ее тургеневские образы, выступления в пьесах Островского — свидетельство тому. Савина даже отказалась играть роль бездушной, себялюбивой Ренёвой в «Светит, да не греет» Островского и Соловьева, а предпочла ей трогательную и преданно любящую Олю Василькову. Но Савиной лучше удавались те роли, где требовалось передать внутреннюю никчемность, душевную пустоту обаятельных кокеток и вздорных чаровниц. Савиной не был свойствен не только пафос утверждения прекрасного, но и пафос разоблачения. Она и отрицала далеко не с той силой, с какой утверждала Ермолова. Профессионализм Савиной преобладал над «общей идеей» ее творчества. Она служила не идее, а сцене. И в сфере узкопрофессиональной актерский диапазон Савиной был шире ермоловского. Хотя, конечно, в смысле нравственного влияния на судьбы поколения творчество Ермоловой сравнимо разве только с искусством Мочалова и Комиссаржевской.

Во время первых гастролей в Малом театре Савина выступила в известной ермоловской роли — стареющей актрисы Елены Протич в драме М. И. Чайковского «Симфония». Вот как об этом писал московский корреспондент «Нового времени»: «Идет “Симфония” г. Чайковского. Автор присутствует в театре. Выражение лица у него совсем именинное, но есть в этом выражении и доля растерянности. Это от того, что рядом с г. Чайковским сидит одна Елена Протич — г-жа Ермолова, а на сцене другая Протич — г-жа Савина. И так велика разница между этими двумя женщинами, этими двумя характерами, что автор приходит в недоумение»<sup>234</sup>. И было от чего недоумевать — Модест Чайковский, привыкший к ермоловскому исполнению и принявший его, не узнал своей героини в трактовке Савиной. Ермолова оправдывала запоздалое чувство Протич к молодому художнику, облагораживала свою героиню; Савина же показывала, как холодная и циничная примадонна расчетливо влюбляет в себя и губит талантливого юношу. Подобное же различие ощущалось в трактовке роли Татьяны Репиной — героини одноименной пьесы А. С. Суворина.

Осуждающая интонация звучала у Савиной в роли Ольги Ранцевой («Чад жизни» Б. М. Маркевича). Дочь простого исправника, далеко не щепетильная в области моральных устоев, Ольга Ранцева становится влиятельной дамой в столице. Со страстью азартного игрока поднимается Ольга — Савина по ступеням заветной «лестницы славы». Ее не трогает ни смерть отца, ни страдания близких ей людей. В ласковом взгляде Ранцевой — Савиной таится вероломство, в нежных звуках голоса — предательство. Фраза ее: «Я буду графиней Наташенцевой» — стала в Петербурге крылатой: ее повторяли, когда хотели сказать о циничном продвижении к желанной цели. Но мечта Ранцевой

---

<sup>234</sup> А. К-ин. Московский фельетон. «Новое время», 1891, № 5356, 26 января, стр. 2.

не осуществляется, свет не принял ее, она задохнулась в «чаду жизни». В конце пьесы героиня умирает. Савина в течение всего спектакля рисовала ее холодными, резкими красками. Таких ролей в репертуаре Ермоловой не было. Не случайно современники называли Ермолову «адвокатом», а Савину — «прокурором» своих героинь. Сценическая манера, актерская техника Ермоловой тяготели к обобщенному искусству, укрупненным образам, по возможности лишенным бытовых деталей и подробностей. Искусство Савиной напоминало жанровые картины передвижников, оно было наполнено отточенными деталями и выверенными актерскими приспособлениями.

Личные взаимоотношения Савиной и Ермоловой были дружескими. Многие годы, вплоть до смерти Савиной, актрисы переписывались между собой, помогали друг другу в выборе репертуара, делились новостями. Ермолова считала Савину «истинной, неподдельной артисткой» и «милым товарищем».

Зарубежная классика не принесла Савиной славы, хотя она играла Катерину в «Укрощении строптивой» В. Шекспира (1887). Мирандолину в «Трактирщице» К. Гольдони (1893) и другие крупные роли нередко использовала право бенефицианта на выбор пьесы, чтобы познакомить русскую публику с неизвестным еще произведением. Так, в 1884 году она первая в России сыграла роль Норы в «Норе» («Кукольный дом») Ибсена. Спектакль успеха не имел, он прошел всего три раза. Отзывы русской прессы приведены в книге шведского исследователя Нильса Нильссона «Ибсен в России»<sup>235</sup>. Мы ограничимся неопубликованным отзывом А. А. Потехина в «Дневнике репетиций и спектаклей Александринского театра», характерным для той атмосферы непонимания, которая окружала ибсеновскую драму. «Пьеса из норвежских нравов “Нора” на русской, сцене, в исполнении наших актеров показалась публике утомительной и скучной, — писал Потехин. — Савина, исполнявшая главную роль, не сладила с нею: сцены, требовавшие игривости, веселости и наивности, прошли недурно, но анализ психических движений, все их перипетии, которые произвели перелом в натуре этой северной Фру-Фру<sup>236</sup>, заставили ее вдруг понять эгоизм и нравственную ничтожность мужа, сделали ее серьезной, мыслящей и решительной женщиной, выяснены были слабо, не заинтересовали и не увлекли зрителя. Все остальные линии драмы исполнены были посредственно. За болезнью Давыдова, по желанию бенефициантки, роль доктора исполнял Киселевский и не сумел придать ему никакой рельефности. Петипа играл роль мужа Кору искусственно и декламационно»<sup>237</sup>.

В дни дебютов Савиной в Петербурге одним из первых заметил ее критик

---

<sup>235</sup> Nils Nilson. Ibsen in Russland. Stockholm, 1958. s. 37 – 39.

<sup>236</sup> А. А. Потехин сравнивает образ Норы с образом Жильберты — героини комедии Мельяка и Галеви «Фру-Фру» («Ветерок»). Жильберта — молодая, легкомысленная женщина, ушла от мужа с ребенком, потом раскаялась и умерла от чахотки. Роль эту Савина играла с успехом в течение многих лет.

<sup>237</sup> Гос. библиотека им. В. И. Ленина. Рукописный отдел. Шифр М 10865. Запись А. А. Потехина от 8 февраля 1884 г.

В. А., писавший в «Санкт-петербургских ведомостях»: «Мы поздравим нашу сцену с прекрасным приобретением, когда узнаем, что ангажемент г-жи Савиной состоялся»<sup>238</sup>. В. А. — это В. Александров, то есть Виктор Александрович Крылов, театральный фельетонист и драматург. Мог ли он предвидеть, что шумную популярность, сценический успех его пьесам и баснословные гонорары обеспечит ему именно это двадцатилетнее «приобретение». Не мог он, уже известный драматург, предположить, что будет писать пьесы специально для этой актрисы, искать случая угодить ей, а в пору конфликта с Савиной — первый сделает шаг к примирению.

В пьесах и переделках Виктора Крылова Савина сыграла около тридцати ролей. Она во многом способствовала успеху и утверждению крыловщины в Александринском театре. Лукавство и лицемерие, кокетство и лесть, притворный плач и искренний смех, беспричинная радость и настоящая грусть — этим стандартным оружием крыловских героинь Савина пользовалась с большим мастерством.

Изящные дамы, бойкие девушки-«сорванцы» — героини многих развлекательных пьес, написанных Крыловым в расчете на Савину. Вот, например, одна из характерных савинских ролей в репертуаре Крылова — роль Веры Михайловны в комедии «Надо разводиться!», переделанной Крыловым из пьесы В. Сарду и Э. Нажака «Divorçons». После первого представления А. А. Потехин записал в «Дневнике репетиций и спектаклей Александринского театра»: «Переделка Крылова хотя и не сделала из пьесы Сарду русской пьесы, но сохранила веселость и дала богатый материал для Савиной и Сазонова. Вся пьеса держится на этих двух лицах и оба они исполняют свои роли с такой живостью, блеском и искренностью, что публика, особенно со второго действия, не перестает смеяться, забывает о неестественности положения и отношений действующих лиц, увлекается ими и живет их жизнью. Публика осталась вполне довольною и удовлетворенною, но это сделала не пьеса, а необыкновенно яркая, увлекательная игра Савиной и Сазонова. Если бы взять из пьесы этих двоих артистов, она не могла бы продержаться и трех-четырех представлений, с их участием ей можно предсказать успех продолжительный. Савина в этой пьесе имеет возможность применить весь богатый арсенал своего таланта и пожинает лавры вполне заслуженные. Наивность, кокетство, женская хитрость, вспышки ревности, прирожденная грациозность и выразительность мимики дают очаровательный женский образ. Сазонов искусной, хорошо рассчитанной игрой поддерживал впечатление и помогал Савиной...»<sup>239</sup>

Островский так писал об одной из ролей Савиной в комедии Крылова «В осадном положении»: «Женская роль в этой пьесе не имеет никакого содержания: Савина должна была изображать плутоватую девушку, которая действующим лицам на сцене кажется простой и наивной, а зрителям из-под

---

<sup>238</sup> В. А[лександров]. Театр и музыка. «Санкт-петербургские ведомости», 1874, № 119, 2 мая, стр. 2.

<sup>239</sup> Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Рукописный отдел. Шифр М 10865. Запись А. А. Потехина от 12 октября 1884 г.

веера дает знать улыбками, что она себе на уме... Вот шаблон, по которому фабриковались для г-жи Савиной по нескольку пьес ежегодно»<sup>240</sup>.

Репертуарные симпатии Савиной великий драматург связал с упадком Александринской сцены. «У меня и в мыслях нет сказать, что причиной падения петербургской сцены была симпатичная артистка г-жа Савина, — писал он, — нет, падение началось задолго до нее; она только своим пристрастием к слабым, бессодержательным пьесам не дает возможности подняться тону исполнения на петербургской сцене... Г-жа Савина виновата в том, что держит сцену почти на том же низком уровне, на котором ее застала»<sup>241</sup>.

Резкий вывод Островского обусловлен общим отношением драматурга к петербургской казенной сцене. Отношения эти были противоречивыми и сложными. В последние годы жизни писателя, когда, по его словам, «театральные безобразия дошли до высшей точки», высказывания Островского об Александринском и Малом театре и их актерах полемически заострены, недостатки преувеличены. Учитывая эти обстоятельства, делая на них поправку, необходимо признать, что в приведенных словах Островского о Савиной заключалась все же большая доля правды. Пьесы Крылова и ему подобных сочинителей, которым обеспечивала успех первая актриса Петербурга, не только не могли «поднять» Александринскую сцену, но и последовательно низводили ее до уровня заурядного развлекательного предприятия. Содружество с Крыловым бросало тень на искусство Савиной. Легкий успех превращался в тормоз, ограничивал художественное развитие артистки. Об этом говорили даже самые верные ее почитатели. Не прислушаться к подобным голосам Савина не могла. Выход надо было искать в полноценной драматургии, и Савина нашла его.

Позже, уже в 1890-е годы, когда Савина сыграла Акулину во «Власти тьмы», она писала: «До сих пор у меня были две роли, которые я имела право считать своими созданиями: Марья Антоновна в “Ревизоре”, Верочка в “Месяце в деревне” и теперь третья — Акулины во “Власти тьмы”. Имена Гоголя, Тургенева и Толстого велики, и я счастлива, что могла олицетворить их типы. Этим трех ролей достаточно для всей моей карьеры, и они служат мне щитом»<sup>242</sup>. В этих словах все продумано и прочувствовано. Савина безошибочно определила сильную сторону своего творчества. Именно выступления в классике сделали ее крупнейшей и по существу незаменимой актрисой. Эти роли были надежной защитой от упреков в насаждении крыловщины. Она могла бы (пусть с некоторой натяжкой) упомянуть еще Островского. Его имя усилило бы бронь савинского щита. Но Савина не сделала этого. С Островским у Савиной были отношения сложные и неровные, что не позволило, вероятно, ей назвать его имя в ряду своих «защитников». Но об этом речь будет ниже.

---

<sup>240</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 208.

<sup>241</sup> Там же, стр. 209 – 210.

<sup>242</sup> Сб.: Кончина М. Г. Савиной, т. 1. Пг., 1916, стр. 175.

Какова же роль Савиной в сценической судьбе русских классических пьес?

Старая классическая драматургия — Фонвизин, Грибоедов, Гоголь — не занимала сколько-нибудь значительного места в репертуаре театра. «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор» шли, как правило, на утренниках, во время праздников и официального открытия сезона. Здесь господствовала рутина и холодная традиция. Не было даже слабой попытки современного истолкования. От спектаклей веяло музейностью; великие комедии переводились постепенно в разряд «исторических». Хорошая игра актеров вызывала одобрение, театралы сравнивали новых исполнителей Чацкого и Хлестакова, Фамусова и Городничего со знаменитостями прошлых лет. По существу же спектакли никого не волновали и ничего не затрагивали. К «Недорослю», «Ревизору», «Горю от ума» Савина относилась с уважением. Но, ценившая живой контакт со зрительным залом, она не могла не видеть, что пьесы эти такого контакта не вызывают. Возникло недоверие к их подлинному сценическому успеху. Тем значительней заслуга Савиной, создавшей в таких неблагоприятных условиях жизненно конкретный и психологически точный образ Марьи Антоновны в «Ревизоре».

В бенефисном спектакле А. А. Нильского (1881), кроме бенефицианта, взявшего роль Городничего, участвовали крупные актеры — Жулева (Анна Андреевна), Петипа (Хлестаков), Давыдов (Осип), Варламов (Земляника). Савина выделялась даже в этом выдающемся ансамбле. «Савина произвела фурор, — писал А. И. Вольф. — Невозможно было вернее и комичнее изобразить жеманную провинциальную барышню, пустившуюся кокетничать с петербургским приезжим»<sup>243</sup>. Наивно-романтические мечты савинской Марьи Антоновны смешно переплетались с деловой практичностью, унаследованной от папеньки. Это сочетание превосходно передавала Савина. Неустанно шлифуя и оттачивая роль, актриса играла ее в течение почти тридцати лет. Играла она также Фонвизина и Грибоедова. Но, как заметил И. И. Шнейдерман, «особенности ее творческого метода, сила и масштаб ее дарования, характер ее мастерства полностью выявлялись лишь при обращении к тому этапу русской реалистической драматургии, который начался “Ревизором” Гоголя. Здесь она оставалась на родной почве, на почве русской современности»<sup>244</sup>. Действительно, за исключением Гоголя, все классики, в чьих пьесах она создала сценические образы, были ее современниками, знакомыми, друзьями. Не уход в прошлое, а изображение окружающей современной жизни — один из основных принципов искусства Савиной. Здесь она чувствовала себя особенно уверенно и твердо. Даже тогда, когда действие, по указанию автора, происходило на десять — двадцать лет раньше, Савина стремилась придать образам и поступкам живые черты современности, насытить их актуальными проблемами. Именно так произошло с комедией Тургенева «Месяц в деревне».

Встреча с Тургеневым и его пьесами занимает особое место в творчестве Савиной. В 1879 году, думая о пьесе для своего бенефиса, Савина остановилась

---

<sup>243</sup> А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. 3, стр. 74.

<sup>244</sup> И. И. Шнейдерман. М. Г. Савина, стр. 306.

на «Месяце в деревне»: ее привлек образ Верочки.

Написанная еще в 1850 году, пьеса к тому времени не знала по существу сценической истории. Спектакль Малого театра (1872), несмотря на участие видных актеров — И. В. Самарина (Ислаев), Е. Н. Васильевой (Наталья Петровна), С. В. Шумского (Шпигельский), успеха не имел. С тех пор пьеса получила репутацию несценичной. И наперекор всему Савина выбрала ее. «Савина с ума сходит, — писал Бурдин Островскому, — представь себе, она берет пьесу Тургенева “Месяц в деревне”, в которой столько же сценического, сколько в моей корзинке, куда я бросаю негодные бумаги. Я не могу себе представить, что это будет в действии»<sup>245</sup>.

Много позже, вспоминая о своем бенефисе, Савина рассказывала Ю. Д. Беляеву: «Я долго искала пьес, и в погоне за “литературной” наткнулась на тургеневскую комедию. Она никогда не была в Петербурге играна, тогда как несомненно заслуживала постановки. Посоветовалась с товарищами и даже вынесла неприятности. Например, Нильский, тогдашний *jeune premier*, наотрез отказался играть Ракитина, находя, что в этой роли нет никакого для него материала. Сазонов неохотно согласился играть мужа. И так все и во всем... Кроме, впрочем, одного Варламова, который на первой же репетиции пленил меня своим Большинцовым»<sup>246</sup>.

Роль Верочки — одно из самых больших достижений актерской биографии Савиной. Когда Тургенев увидел Савину в этой роли, он сказал: «Неужели эту Верочку я написал?! Я даже не обращал на нее внимания, когда писал... Все дело в Наталье Петровне... Вы живая Верочка».

И. Л. Щеглов (Леонтьев) вспоминал: «Этот трогательный образ сейчас перед моими глазами, как живой; симпатичная головка с заплетенной косой и детским наивным личиком, коротенькая институтская блуза с белым передничком, в руке бумажный змей... Но на этом тонко-выразительном детском личике в продолжение двух-трех часов, что идет пьеса, зритель мог читать, как в раскрытой книге, всю историю зарождения и развития первой девической любви, целую, так сказать, симфонию сокровеннейших и нежнейших чувств, таившихся в глубине непорочного сердца бедной Верочки. И потом еще — трогательная подробность... Когда Верочку — Савину, после одного из актов, стали усиленно вызывать, она, раскланиваясь с публикой, особенно выразительно и благодарно кивала влево, в сторону литерной ложи. Публика угадала, в чем дело, и стала настойчиво вызывать “автора”... Мгновение — и, в темноте ложи, показалась знакомая и дорогая сердцу каждого русского величественная, седая голова. Что тут произошло — трудно передать пером... Точно весенний радостный ливень хлынул в сторону ложи, новый неистовый поток рукоплесканий, превратившийся, по окончании пьесы, в настоящую бурю народного восторга — и в этом чаду славы, в общем дружном клике неожиданно слились воедино два дорогих для родного

---

<sup>245</sup> А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, стр. 241.

<sup>246</sup> Юр. Беляев. «Месяц в деревне» (из воспоминаний М. Г. Савиной). «Новое время», 1903, № 9950, 15 ноября, стр. 13.



искусства имени: Тургенев, Савина»<sup>247</sup>.

Верочка — обаятельнейший образ русской классической драматургии. Чистая, правдивая, стремящаяся отстоять свое первое чувство, человеческое достоинство и независимость, Верочка в исполнении Савиной покорила искренностью и непосредственностью. Особенно удались Савиной сцены объяснения с Беляевым и Натальей Петровной, когда Верочка, постигнув свое зависимое положение бедной воспитанницы, эгоизм и хитрость своей «благодетельницы», превращалась из наивной девушки в зрелого, решительного человека. «Полно вам говорить со мною как с ребенком... Я женщина с сегодняшнего дня... Я такая же женщина, как вы», — эти слова Верочки, обращенные к Наталье Петровне, Савина произносила с особым достоинством, безраздельно захватывая зрителей глубиной психологического состояния героини. И если Ермолова была «героической симфонией» русской сцены, то Савина в таких высших ее достижениях, как образы тургеневских девушек, была «лирической симфонией» театра.

«Триумф Савиной в этой роли, — пишет С. С. Данилов, — был неотъемлемо связан с тем, что здесь нашли предельно яркое выражение ее идейно-творческие тенденции той поры. Тонко передавая обаяние тургеневского стиля, Савина вместе с тем привносила в образ Верочки передовые общественные мотивы 1870-х годов»<sup>248</sup>.

Кроме Верочки, Савина играла другие тургеневские роли: Машу («Холостяк»), донью Долорес («Неосторожность»), Машу и Елецкую («Вечер в Сорренте»), Дарью Ивановну («Провинциалка»), Лизу (инсценировка «Дворянского гнезда»). К своей любимой пьесе «Месяц в деревне» Савина вернулась через четверть века, в конце 1903 года, сыграв роль Натальи Петровны. Многое переменилось. То был новый этап русского театра. Весь строй этого спектакля, его атмосфера и стиль были связаны с влиянием на Александринскую сцену режиссерского искусства Московского Художественного театра, с заметным обновлением казенной сцены.

Третьим писателем, которого назвала Савина в качестве своей основной опоры после Гоголя и Тургенева, был Лев Толстой.

Как только в Петербурге стало известно, что Л. Н. Толстой написал пьесу, Савина попросила своего знакомого кн. Д. Д. Оболенского срочно получить разрешение Толстого взять ее к бенефису. Толстой ответил согласием. 20 декабря 1886 года Савина благодарила писателя и просила как можно скорее выслать рукопись, уверяя, что берет на себя все хлопоты в Театрально-литературном комитете и цензуре.

---

<sup>247</sup> Иван Щеглов [Леонтьев]. Чародейка русской сцены. «Театр и искусство», 1900, № 4, стр. 86. И. С. Тургенев был на четвертом представлении «Месяца в деревне», состоявшемся 15 марта 1879 г. «Это был один из счастливейших, если не самый счастливый спектакль в моей жизни», — вспоминала Савина («Тургенев и Савина». Пг., Изд. гос. театров, 1918, стр. 65).

<sup>248</sup> С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра. М.-Л., «Искусство», 1948, стр. 431.

Это был решительный шаг. Савиной со всех сторон говорили о «грязном» содержании пьесы, многие недоумевали по поводу горячей заинтересованности актрисы в толстовской драме. Ходили упорные слухи, что со стороны цензуры будут серьезные препятствия. «Петербургская газета» сообщила: «Граф Л. Н. Толстой написал пьесу из народного быта... Большие толки возбуждает эта новая пьеса графа Л. Н. Толстого. Многие уверяют, что реализм нового произведения никак не может примириться с требованиями цензурных условий. В Театрально-литературном комитете пьеса будет читаться только после того, как она будет пропущена драматической цензурой, на что, однако, надежды очень плохи»<sup>249</sup>.

Пользуясь большим влиянием в столице, Савина нередко продвигала и ускоряла разрешение пьес. Она не предполагала, что в данном случае ее влияния окажется недостаточно, что судьба толстовской пьесы будет решаться в «последней инстанции».

Прочитав «Власть тьмы», Савина, по ее словам, «пришла в восторг». Она поехала к Толстому, чтобы услышать из его уст пожелания к предстоящей постановке.

Полная впечатлений от знакомства и беседы с гениальным писателем, актриса возвратилась в Петербург. С увлечением приступила она к работе над ролью Акулины, которая, по словам Толстого, «должна иметь первостепенное значение»<sup>250</sup>. Несоответствие между привычным обликом актрисы и новой ролью бросалось в глаза многим современникам. Савина — «яркое, неувыдаемое олицетворение всего пленительного и изящного», как писала о ней одна из газет, взялась за роль придурковатой девки Акулины. Но актриса понимала, что пора ее обаятельных резвухек и «сорванцов» прошла, она искала новые грани в своем творчестве, хотела овладеть «характерностью». Роль Акулины отвечала этой задаче.

Однако цензура не пропустила пьесу. Тогда друзья Толстого В. Г. Чертков и А. А. Стахович организовали чтение драмы в известных частных домах, придворных кругах, чтобы популяризировать «Власть тьмы» и добиться отмены цензурного запрета. Многие деятели русской культуры — И. Е. Репин, В. В. Стасов, Г. И. Успенский, В. Г. Короленко, В. М. Гаршин и др. — высоко оценили пьесу Толстого и ратовали за ее продвижение на сцену. 24 января 1887 года А. А. Стахович сообщил С. А. Толстой, что «Власть тьмы» разрешена к постановке в Александринском театре. Через два дня Стахович читал пьесу у министра двора и уделов И. И. Воронцова-Дашкова в присутствии Александра III. Пьеса царю понравилась, он сам пожелал быть на генеральной репетиции. Казалось, победа была одержана.

В феврале — марте 1887 года в Александринском театре шла усиленная подготовка к спектаклю. Состоялось семнадцать репетиций, в Тульскую

---

<sup>249</sup> Театральное эхо. «Петербургская газета», 1886, № 357, 29 декабря, стр. 3.

<sup>250</sup> Г. В. Степанова. Толстой и Савина (Неизвестное письмо Л. Н. Толстого). «Русская литература», 1967, № 2, стр. 140.

губернию был послан художник-декоратор М. А. Шишков, который срисовал много крестьянских построек. Декорации готовились по эскизам М. А. Шишкова и М. И. Бочарова. В письмах к С. А. и Л. Н. Толстым, относящихся к этому времени, А. А. Потехин спрашивал о возможных изменениях текста пьесы, пожеланиях автора относительно распределения ролей, просил прислать «две-три свадебные песни, которые поются в последней сцене 5-го акта».

«Роли распределились довольно удачно, — сообщал Потехин Толстому 3 марта 1887 года, — и, думаю, вся пьеса будет разыграна вполне удовлетворительно. Я тщательно наблюдаю и строго слежу за тоном и правильным воспроизведением актерами каждого лица. Некоторые актеры знают крестьян и их быт и легко попадают в тон, но многих приходится учить почти с голоса и показывать привычные у крестьян движения и приемы. Должен сказать, что все без исключения относятся к своему делу не только добросовестно и серьезно, но и с глубокой любовью, сочувствием и уважением... Дмитрич у нас будет очень хорош в лице актера Варламова»<sup>251</sup>.

Актеры во главе с Савиной тщательно готовили пьесу Толстого. П. М. Свободин, репетируя роль Акима, запросил писателя о наружности и произношении своего героя. Толстой 5 марта 1887 года ответил актеру, как, по его мнению, следует играть эту роль. Шла напряженная подготовка к премьере. Никто не подозревал, что судьба спектакля решена, что представление не состоится.

Между тем в высших сферах произошли следующие события. Начальник главного управления по делам печати Е. М. Феоктистов послал «пресловутую драму», как он назвал произведение Толстого, обер-прокурору синода, мракобесу Победоносцеву. Прочитав пьесу, Победоносцев тотчас же написал возмущенное письмо Александру III: «Я только что прочел новую драму Л. Толстого и не могу прийти в себя от ужаса. А меня уверяют, будто бы готовятся давать ее на императорских театрах и уже разучивают роли... Какое отсутствие, больше того, отрицание идеала, какое унижение нравственного чувства, какое оскорбление вкуса... День, в который драма Толстого будет представлена на императорских театрах, будет днем решительного падения нашей сцены»<sup>252</sup>.

Александр III понял, что он чуть было не пропустил «крамолу». Поблагодарив Победоносцева за его «сигнал», он заметил: «Мое мнение и убеждение, что эту драму на сцене давать невозможно, она слишком реальна и ужасна по сюжету». Этот «высочайший» приговор был вынесен 19 февраля, а в театре еще больше месяца не знали об этом.

27 марта должна была состояться репетиция. Впоследствии М. Г. Савина вспоминала: «Когда все мы оделись, загримировались, чтобы сыграть “для

---

<sup>251</sup> Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. М., Гослитиздат, 1962, стр. 507.

<sup>252</sup> Письма К. П. Победоносцева к Александру III, т. 2. М., Изд-во «Новая Москва», 1926, стр. 130 – 132.

себя” перед генеральной репетицией, на которой должен был присутствовать государь, Потехин объявил, что пьеса запрещена и мы можем ехать по домам»<sup>253</sup>.

Выступить во «Власти тьмы» Савиной довелось лишь в 1895 году. В России пьеса была разрешена после того, как ее увидели зрители ряда европейских стран. Многие актеры Александринского театра добивались ее разрешения. Постоянный партнер Савиной Н. Ф. Сазонов не без ее нажима ездил специально по этому поводу к директору театров И. А. Всеволожскому. В конце концов было получено «высочайшее» разрешение — уже от Николая II.

Детальное описание игры Савиной в роли Акулины дано в интересных воспоминаниях А. Я. Бруштейн «Страницы прошлого». «Все провинциальные актрисы, каких я видела до Савиной, — пишет Бруштейн, — играли Акулину почти идиоткой. Даже у Савиной критик “Номо новус” (А. Р. Кугель) подметил главным образом идиотически приспущенное веко одного из глаз да тупое покачивание ногой во время напряженного разговора Акима с Никитой (третье действие). Все это шло, конечно, от поверхностно воспринятой театрами к критикой ремарки самого Толстого об Акулине: “Крепка на ухо, дурковатая”. Однако Савина играла Акулину не такой — вернее, не только такой...

Уже в начале пьесы, когда Акулина кричала Анилье: “Знаю, за что ты батю ругаешь! Пес ты, пес, дьявол!” — под приспущенным веком был глаз, хитрый и ненавидящий. Это была хитрость детей или душевнобольных и ненависть сознательного существа...

Разумную сознательность проявляла Савина — Акулина в последней сцене первого действия, когда она плачет из сочувствия к брошенной Никитой Марине и бранит Никиту. Но в промежутке между этими светлыми, разумными моментами Акулина — Савина снова принимала свой “дурковатый” вид: опускала веко, как шторы на окне, с тупым видом сосала бусы со своей шеи и т. п. ...

Савинская Акулина была одним из страшных звериных ликов дореволюционной деревни — жестоких, забитых, запуганных и дремуче-темных. Это была власть тьмы — та самая, о которой написал свою пьесу Толстой. Замысел Толстого был раскрыт Савиной в роли Акулины с незабываемой, потрясающей силой»<sup>254</sup>.

Кроме Савиной, в спектакле участвовали В. В. Стрельская (Матрена), В. Н. Давыдов (Аким), К. А. Варламов (Митрич), Н. Ф. Сазонов (Никита). В сезоне 1895/96 года спектакль прошел восемнадцать раз. Интерес Савиной к творчеству Л. Толстого был устойчивым. Позже она хотела сыграть Катюшу Маслову в инсценировке «Воскресения». Но пьесу запретили.

С образами Островского Савина не расставалась всю жизнь. Крупнейшие спектакли Островского на Александринской сцене прошли с ее участием.

---

<sup>253</sup> М. Г. Савина — В. И. Базилевскому, 5 октября 1895 г. ЦГИА, ф. 689, д. 215 (цит. по кн.: И. И. Шнейдерман. М. Г. Савина, стр. 170).

<sup>254</sup> А. Бруштейн. Страницы прошлого. М., «Советский писатель», 1956, стр. 183 – 185.

Многие роли молодых героинь актриса получила из рук автора. И все же ни она сама, ни критика никогда не считали ее актрисой театра Островского.

Публика приняла Савину в ее дебютной роли Нади в «Воспитаннице». Принципиальной удачей двадцатилетней актрисы было выступление в роли Наташи («Трудовой хлеб»). Каждый год Савина имела одну, а то и две новые роли в пьесах Островского. Среди них выделялись — в 1875 году Глафира в «Волках и овцах», в 1876 — Поликсена в «Правда — хорошо, а счастье лучше», в 1877 — Юлия в «Последней жертве», в 1878 — Лариса в «Бесприданнице», в 1879 — Варя в «Дикарке» Островского и Соловьева.

Образ Вари — признанная савинская вершина. Многочисленные восторженные отзывы свидетельствуют о глубоком постижении Савиной этого самобытного пленительного характера, сверкающего, по выражению одного из героев пьесы, как «майское утро, полное свежести и блеска». Дикарка стала одной из самых любимых ролей Савиной, а для многих современников, так же как крыловский «Сорванец», неким воплощенным символом ее актерской деятельности. На своей фотографии, подаренной Савиной, Островский сделал шуточную надпись: «Очаровательной дикарке Марье Гавриловне Савиной — старый папка А. Островский».

На произведениях Островского, его бесконечно богатых образах Савина-актриса набирала силы, углубляла свое мастерство. Но когда в 1880-е годы методично вытесняемые с Александринской сцены пьесы Островского нуждались в защите со стороны ведущих актеров, Савина, поддавшись общему настроению театральной дирекции, вкусу Всеволожского, не предприняла решительных шагов<sup>255</sup>. Нельзя сказать, чтобы она не играла Островского; она играла Негину в «Талантах и поклонниках», Катерину в «Грозе», Евлалию в «Невольницах». Но в этих ролях она не сказала своего слова и своей манеры воплощения Островского не создала. Самое крупное и сильное, что было сделано ею в сценической интерпретации Островского, относилось уже к прошлому. Она не могла конкурировать с гениальной игрой Ермоловой в ролях Негини и Евлалии, Федотовой в роли Катерины и вообще со школой Малого театра — «домом Островского». В Петербурге же, на Александринской сцене, в 1880-е годы появилась актриса П. А. Стрепетова.

---

<sup>255</sup> В воспоминаниях об Островском, написанных Савиной в конце жизни, чувствуется стремление актрисы оправдаться за свое не всегда справедливое отношение к его пьесам (см.: «А. Н. Островский в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1966, стр. 405 – 407).

***П. А. Стрепетова. Актриса — выразительница идей  
революционного народничества. Судьба русской крестьянки в  
изображении Стрепетовой. В репертуаре Островского.  
Положение актрисы в Александринском театре. Стрепетова и  
Савина***

В пору сложных творческих взаимоотношений Савиной и Островского в Александринский театр пришла подлинная актриса театра Островского, обладавшая выдающимся трагическим даром, — П. А. Стрепетова. Она с редким успехом выступила в пьесах великого драматурга и принесла с собой на сцену новые, непонятные и во многом чуждые Савиной настроения и чувства.

Пелагея Антипьевна Стрепетова (1850 – 1903) воспитывалась в семье театрального парикмахера и провинциальной оперной певицы. Приемной дочери скромного нижегородского парикмахера выпала большая судьба. Так же, как и многие дети провинциальных актеров, с юных лет дышавшие «воздухом кулис», девочка твердо решила стать актрисой. Не получив никакого образования, она до всего дошла сама.

Сценическая деятельность Стрепетовой началась в Рыбинске, в 1865 году, когда она, не достигнув пятнадцати лет, выступила в водевиле «Зачем иные люди женятся». Потянулись годы работы в провинциальных театрах. Стрепетова играла в Ярославле, Симбирске, Самаре, Владимире, Новгороде, Муроме, Орле, Саратове, Казани и других городах. Кажется, что первый провинциальный период жизни и творчества Стрепетовой мало чем отличался от начальных лет деятельности Савиной. В сезоне 1871/72 года в Казани у П. М. Медведева они встретились, познакомились и играли вместе. Но пути их не были схожи. Разница заключалась в содержании самого творчества. В искусстве Стрепетовой проявилось народное, демократическое начало. «Ее среда, — писал А. Н. Островский, — женщины низшего и среднего классов общества; ее пафос — простые, сильные страсти»<sup>256</sup>. Роли, составляющие славу Савиной, были недоступны Стрепетовой, Савина же, в свою очередь, избегала репертуара Стрепетовой.

1870-е годы — время громадных сценических успехов Стрепетовой — были временем расцвета революционного народничества. Подъем общественного движения вылился в революционную ситуацию 1879 – 1881 годов, которая, однако, после убийства народовольцами в марте 1881 года Александра II вскоре сошла на нет. Это был период участвовавших волнений крестьян (неурожай и голод в 1879 – 1880 годах усилили бедствия деревни), роста самосознания русского пролетариата. В. И. Ленин в статье «Гонители земства и Аннибалы либерализма» отметил особую роль борьбы демократической интеллигенции эпохи второй революционной ситуации в России.

Идеология революционного народничества оказала воздействие на искусство. Обострился интерес к жизни простого народа. Произведения

---

<sup>256</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 214.

Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Глеба Успенского, посвященные крестьянству, разоблачавшие капиталистическое хищничество, служили делу освободительной борьбы. О картине И. Е. Репина «Бурлаки на Волге» (1870 – 1873) В. В. Стасов писал: «Никогда еще горькая судьба вьючного людского скота не представала перед зрителем на холсте страшной массой, в таком громадном пронзительном аккорде». Горькую судьбу русской крестьянки с невиданной до того трагической силой и проникновенностью изобразила Стрепетова — любимая актриса Репина, Стасова, передвижников и кучкистов. «Горькая судьбина» — именно так и называлась пьеса А. Ф. Писемского, которой актриса дала сценическую жизнь.

Слава об удивительной провинциальной актрисе быстро распространилась по всей театральной России. Особенно отмечались ее выступления в ролях Лизаветы («Горькая судьбина» Писемского), Катерины («Гроза» Островского), Марьи Андреевны («Бедная невеста» Островского). В статьях о Стрепетовой 1870-х годов стало мелькать слово «гениальная». Антрепренеры стремились во что бы то ни стало заполучить ее в свой город. Театральная провинция восторженно встречала и с сожалением провожала ее.

Стрепетову приглашали всюду и надолго. Только дирекция казенных театров хранила молчание. Демократический пафос ее искусства был чужд и опасен императорской сцене.

Впервые в Александринском театре Стрепетовой, довелось выступить в 1876 году. Е. М. Левкеева, не имея пьесы для своего бенефиса, уговорила начальство показать «Горькую судьбину» со Стрепетовой в роли Лизаветы. Бенефициантка не ошиблась в своем выборе. Имя Стрепетовой привлекло много публики: сбор был полный. Игра актрисы в своей коронной роли произвела громадное впечатление. Маленькая, сутуловатая женщина в затрапезном сарафане и перевязанных бечевками онучах, растрепанная, с распущенной косой, безраздельно овладела зрительным залом. В мертвой тишине звучал страстный, в душу проникающий голос истерзанного человека. «... Многие актрисы и актеры Александринского театра, — вспоминала М. М. Читау-Кармина, — раньше критиковавшие Стрепетову и неприятно пораженные на спектакле ее видом растрепанной бабы, слишком уж натуралистически передающей пароксизмы отчаяния и горя, были настолько искренне потрясены ее исполнением, не скажу “игрой”, так как перед ними была сама неприкрашенная жизнь, сама русская подоплека, что я видела слезы на глазах актрис и недоуменно-взволнованные лица актеров. Я не говорю уже о публике. И тогда, и потом только на спектаклях с участием Стрепетовой я слышала такие бурные овации. Она не только потрясала своим творчеством, но точно будила какие-то заглухнувшие было стихийные чувства в зрителях. Не “публика”, а точно какая-то коллективная русская душа, порвав все препоны, стонала, вопила, взывала и тянулась к чему-то давно забытому, по-своему родному, что воскрешала в ней эта русская артистка»<sup>257</sup>.

---

<sup>257</sup> М. Читау-Кармина. П. А. Стрепетова. В сб.: «На чужой стороне», № VII, Берлин — Прага, 1924, стр. 36.

С Лизаветой из «Горькой судьбины» Стрепетова не расставалась почти до конца жизни. И если на первых порах ей не удавалось достичь в этой роли крупных социальных обобщений, то начиная с самарского сезона 1869/70 года (вспомним, что Самара — один из центров народнического движения), когда она сыграла Лизавету с М. И. Писаревым — Ананием, драма Писемского со Стрепетовой звучала как великая трагедия народной жизни.

Простая история крестьянки Лизаветы Яковлевой превращалась в широкую картину русской действительности с ее произволом и деспотизмом. Протест Лизаветы — Стрепетовой против семейных «устоев» воспринимался как гневное обличение всякой несправедливости. Когда потрясенный, не помнящий себя Ананий убивает ребенка, раздаётся, истеричный, пронзительный крик Лизаветы: «Батюшки! Убил ребенка-то!» По воспоминаниям современников, Лизавета — Стрепетова сразу же после убийства сына вся сникала, беспомощно болтались ее руки, почти бессознательно мыкалась она из угла в угол. В сцене допроса ее петербургским чиновником Лизавета — почти труп. Ее сознание помутилось, мысль вновь и вновь возвращается к убитому ребенку. Измученная, обессиленная женщина в большом белом платке на голове неуклюже сидит в непривычном для нее «барском» кресле — такой изобразил Стрепетову — Лизавету на допросе горячий поклонник таланта актрисы И. Е. Репин<sup>258</sup>.

Выступление Стрепетовой в Александринском театре в 1876 году так и осталось единичным эпизодом. Приглашения на казенную сцену не последовало. Снова актриса играет в провинции, на загородных и клубных сценах. Среди петербургских клубов, в которых широко практиковались театральные представления до отмены монополии, выделялось упоминавшееся уже собрание художников. Во второй половине 1870-х годов Стрепетова гастролировала здесь много и часто. Она играла Катерину («Гроза»), Юлию Тугину («Последняя жертва»). Тугину Стрепетова играла после успеха Савиной в этой роли. И если сцену кокетства с Фролом Федулычем она проводила слабее Савиной, то драматический эпизод, когда Юлия находит пригласительный билет на свадьбу своего жениха, она играла с высоким трагедийным напряжением, нервным накалом чувств, используя средства, которых не хватало в арсенале петербургской премьерши. Ни одного лишнего жеста не позволяла себе Стрепетова в этой сцене. Юлия — Стрепетова машинально читает билет, зовет няню, бессвязно говорит о деньгах, как будто

---

<sup>258</sup> Подробное описание игры Стрепетовой в роли Лизаветы см.: А. И. Урусов. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Письма его. Воспоминания о нем. Т. 1. М., 1907, стр. 333 – 344. В 1867 г. адвокат князь А. И. Урусов выступил в Московском окружном суде защитником бедной крестьянки Мавры Волоховой, обвинявшейся в убийстве мужа. Речь Урусова произвела громадное впечатление, имела всероссийский резонанс. Волохова была оправдана. Сочувствие Урусова к трагедии Лизаветы из «Горькой судьбины», поддержка им народной сущности таланта Стрепетовой перекликаются с фактами его судебной деятельности.



эти деньги ей важнее всего. Когда ее усаживают в кресло, и она, наконец, понимает, что ее жестоко обманули, Юлия — Стрепетова теряет сознание. И в этой роли Стрепетова выступила в защиту светлых женских чувств, поправленного человеческого достоинства.

В декабре 1881 года Стрепетова вновь играет в Александринском театре. «Давно в зале Александринского театра не было таких шумных оваций, такого грома рукоплесканий, таких восторженных криков, как в бенефис г. Новикова, — писала “Петербургская газета”. — Публика тепло приветствовала свою родную артистку, свой русский талант, самородок... Она дебютировала в роли Лизаветы в драме Писемского “Горькая судьбина”, в которой несколько раз выступала уже пред петербуржцами на сценах клубов. Гениальное ее исполнение этой роли не новинка... Привет тебе, русская артистка, давно желанная гостья»<sup>259</sup>.

Красочную зарисовку зрительного зала Александринского театра во время спектакля с участием Стрепетовой оставил Н. А. Лейкин. «Бенефис актера Новикова. Идет “Горькая судьбина” Писемского. Дебютирует в роли Лизаветы артистка Стрепетова. Первый акт кончился. Раздается взрыв рукоплесканий. “Стрепетову! Стрепетову!” — кричит публика и машет платками раскланивающейся Стрепетовой. “Прекрасно! Прекрасно! Надо поддержать русский талант. Стрепетову!” — слышится в партере. И опять взрыв рукоплесканий.

— Федор Иваныч! Жарь! Утрем нос Бернарше<sup>260</sup>. Пусть ей докладывают, как мы свою собственную Стрепетову на ура принимаем, подталкивает кто-то своего товарища. — Стрепетову! Стрепетову...»<sup>261</sup>

Острый взгляд фельетониста уловил главное преимущество Стрепетовой перед другими актрисами театра в сознании значительной части публики — купечества, мещанства, ремесленников. Для них она была «своя», «деревенской нации», «из простых». И хотя купеческие семьи ходили на «Бернаршу» и других иностранных гастролеров, хвастались, что платили за билеты впятеро, чтобы «от людей не отстать» и «современность соблюсти», спектакли эти их не трогали, они оставляли равнодушными и холодными. Другое дело — Стрепетова. Переживания ее героинь были понятны, они волновали, заставляли сочувствовать ее горестям и страданиям. К поклонникам Стрепетовой —

---

<sup>259</sup> Нов. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1881, № 294, 13 декабря, стр. 3.

<sup>260</sup> В декабре 1881 года, когда Стрепетова выступала на Александринской сцене, в Петербурге впервые проходили гастроли знаменитой французской актрисы Сары Бернар. Ее приезд вызвал тогда ажиотаж. Тургенев писал Савиной 15 декабря 1881 года; «Сержусь на своих соотчичей, которые так дурачатся по поводу этой несносной Сары Бернар, у которой только и есть, что прелестный голос — а все остальное: ложь, холод, кривляние и противнейший парижский шик» («Тургенев и Савина», стр. 35).

<sup>261</sup> Н. Лейкин. Стрепетова (Сценка). «Петербургская газета», 1881, № 295, 15 декабря, стр. 3.

демократическому зрителю — студентам, курсисткам, разночинной интеллигенции прибавлялась большая и сильная группа ее почитателей и сторонников — купечество и мещанство.

За выступлениями Стрепетовой в Петербурге внимательно следила столичная пресса. Борьба вокруг имени Стрепетовой превращается в общественную проблему. Газеты изо дня в день помещают большие статьи, посвященные актрисе, с недоумением спрашивая, когда же, наконец, она будет приглашена в Александринский театр. «Первая драматическая актриса в России вынуждена играть на крошечных сценах», — восклицал А. И. Урусов<sup>262</sup>. Слишком велик был успех актрисы, слишком много публики привлекали ее выступления, чтобы можно было отказаться от приглашения ее на казенную сцену. Скрепя сердце дирекция вынуждена была пойти на это. 24 декабря 1881 года Стрепетова подписала контракт.

В Александринском театре Стрепетова прослужила с декабря 1881 по ноябрь 1890 года и с октября 1899 по октябрь 1900 года.

Содержание творчества Стрепетовой 1880-х годов определяется выступлениями ее в пьесах Островского. Она играет в «Грозе», «Бедной невесте», получает из рук драматурга роль Кручининой в «Без вины виноватые». «Роль Катерины, — пишет исследователь творчества актрисы Р. М. Беняш, — в которой раньше можно было усмотреть элементы религиозного мистицизма, заметно меняет свою окраску. Сцена покаяния превращается у актрисы в гневный обличительный акт. Сцена смерти говорит не о “тихой агонии”, а вызове гордой натуры, не способной подчиниться насилию и произволу. Катерина Стрепетовой горделиво сопротивлялась власти домостроя. Исполненная того героического самоотвержения, которое видел в героине Островского Добролюбов, она шла на гибель, как на избавляющий от гнета подвиг»<sup>263</sup>.

В «Бедной невесте» Стрепетова рисовала безысходное положение Марьи Андреевны, которая из-за своей бедности должна сносить все оскорбления и унижения, выпадающие на ее долю. Актриса «укрупняла» этот образ, она играла не просто сломленную обманом девушку, а создавала характер гордый, стремящийся к независимости.

Премьера «Без вины виноватые», состоявшаяся 20 января 1884 года, прошла в театре с выдающимся успехом. До конца года спектакль был дан пятнадцать раз. В центре спектакля по праву была Стрепетова. С большой силой показала актриса трудную судьбу своей героини, ее духовную, нравственную чистоту. «Во втором и последнем действии, — отмечал А. А. Потехин в “Дневнике репетиций и спектаклей”, — сцены Стрепетовой вызывали слезы, в конце пьесы в зале слышались рыдания. Роль, которую исполняла в этой пьесе Стрепетова, требовала выдержанности,

---

<sup>262</sup> Александр Иванов [А. И. Урусов]. Театр. Заметки и впечатления. «Порядок», 1881, № 56, 26 февраля, стр. 2.

<sup>263</sup> Р. Беняш. Путь актрисы. В сб.: «П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы». Л.-М., «Искусство», 1959, стр. 39.

безыскусственного, но хорошего тона, скромных приличных манер и сильного пафоса, даже экстаза; в некоторые моменты все это было в исполнении Стрепетовой, и этой ролью она доказала, что может с равным успехом играть и в высокой комедии, не требующей исключительной красоты и особого изящества форм»<sup>264</sup>.

«Ах, Нил Стратонович, я столько пережила и почувствовала, что для меня едва ли какое-нибудь драматическое положение будет новостью», — эти слова Кручининой Стрепетова говорила как будто о себе, вкладывая в них горестные раздумья о своей жизни.

Обогащенная выступлениями в пьесах Островского, идеями и образами его драматургии, Стрепетова создала трагический образ дочери богатого купца Степаниды в драме А. А. Потехина и В. А. Крылова «Около денег». Степанида, женщина не первой молодости, никогда не знавшая чувства любви, поддается уговорам красавца Капитона и крадет деньги из отцовского сундука с тем, чтобы бежать с любимым. Но, получив деньги, Капитон жестоко обманывает ее. В последней сцене, поняв обман Капитона, Стрепетова — Степанида рвет волосы и с презрением к себе истуупленно кричит: «Так тебе и надо, старая девка!» Актриса поднималась здесь до высокой трагедии почти шекспировской силы.

Пьесы Островского, «Горькая судьбина» и «Около денег» — этим, по существу, исчерпывается основной репертуар Стрепетовой в Александринском театре. Новых полноценных ролей актриса от дирекции не получала. Строго говоря, предоставление Стрепетовой такой роли, как роль королевы Хуаны в эффектной мелодраме испанского драматурга Тамайо и Бауса «Сумасшествие от любви», граничило с издевательством.

«Сумасшествие от любви» — пьеса из жизни испанского двора. Королева Кастильская донна Хуана (известная в истории под именем Иоанны Безумной), влюбленная в своего мужа короля Иоанна Филиппа (Филипп Красивый), отравляет его из ревности вскоре после свадьбы, а затем сходит с ума. «Там, где г-жа Стрепетова являлась королевой, ей не доставало пластической представительности, внешней величавости в тоне и в манерах... Там, где в лице донны Хуаны, г-жа Стрепетова являлась просто женщиной, в смысле общечеловеческом, она играла превосходно, была естественна и художественно-реальна в выражении глубокой сердечной страсти», — писал проницательный критик В. О. Михневич<sup>265</sup>. Даже в этой роли, лежащей вне возможностей актрисы, Стрепетова сумела найти близкую ей тему любящей, отвергнутой и страдающей женщины. Но недоброжелатели видели только одно — в Стрепетовой — королеве не было царственности, не было величия, это дало повод говорить, что актриса более походила на кухарку, чем на королеву. И. А. Всеволожский охотно подливал «масла в огонь»: «Избави нас

---

<sup>264</sup> Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Рукописный отдел. Шифр М 10865. Запись А. А. Потехина от 20 января 1884 г.

<sup>265</sup> Клм. Кнд. [В. О. Михневич]. «Сумасшествие от любви» Тамайо и Бауса. «Новости и Биржевая газета», 1882, № 302, 13 ноября, стр. 3.

бог от горбатых чародейек», — острил он по поводу выступления Стрепетовой в «Чародейке» Шпажинского<sup>266</sup>.

Постепенно Стрепетову вытесняют из репертуара. Положение ее в театре тяжелое. Подлинно творческое удовлетворение приносила ей игра в пьесах Островского, встречи с драматургом, переписка с ним. Только с Островским связывает Стрепетова все свои надежды. Она просит у драматурга новых ролей, жалуется на отношение к ней в театре. «Не обращайтесь внимания на преследования, плюньте на них, — писал ей Островский в 1884 году, — серьезного вреда сделать Вам не могут, я Вам за это ручаюсь». В следующем году он писал: «С июля месяца я буду иметь гораздо более влияния на дела театра, чем имею теперь; тогда мои хлопоты будут иметь больше силы, и я возьмусь за Ваше дело серьезно. А пока предоставьте мне думать о Вашей судьбе, а сами ни о чем не думайте, ни о чем не печальтесь и будьте покойны, что необходимо для Вашего здоровья. Все возможное я сделаю, а невозможное, вероятно, Вы и сами от меня требовать не станете»<sup>267</sup>.

Но заступничество Островского не имело, по существу, никакой силы. Наоборот. Приверженность Стрепетовой к репертуару Островского являлась одной из причин немилости театрального начальства. Однажды М. И. Писарев, возмущенный отношением дирекции к Стрепетовой, сказал об этом во всеуслышание в актерской уборной театра. «Ко мне подошел Шталь<sup>268</sup>, — сообщал в письме от 25 апреля 1885 года Писарев Островскому, — и повел такую речь: “Тут, М[одест] И[ванович], дело объясняется просто: Г-жа Стрепетова не любима директором за то, что главным образом играет пьесы Островского, а И[ван] Ал[ександрович] [Всеволожский] большой противник этого репертуара. Скажу Вам откровенно, и Вы, идя тем же путем, очень скоро навлечете на себя немилость. До поры до времени советую Вам погодить с Островским, иначе может кончиться дурным”»<sup>269</sup>.

Во второй половине 1880-х годов имя Стрепетовой уже не вызывало того интереса, как перед поступлением в театр и в первые годы службы в нем. Зрители, ее зрители, которые еще так недавно боготворили любимую актрису, перестали воспринимать трагедию ее героинь как что-то близкое, личное. Безраздельно преданная своей общественной теме, Стрепетова не могла увидеть новые веяния и настроения эпохи. Революционное народничество, на гребне которого взметнулся ее великий трагический дар, зашло в тупик и окончательно изжило себя. Вместе с ним постепенно гасло общественное значение искусства Стрепетовой.

Конечно, будь в ее распоряжении настоящий большой репертуар, отвечавший ее внутренней теме, этот процесс не был бы так заметен. Но те

---

<sup>266</sup> Стрепетова тяготилась ролью княгини Евпраксии в «Чародейке»: «И я все маюсь в княгине — когда кончу эту трагедию, не дождусь», — писала она Островскому 27 ноября 1884 года (сб.: «П. А. Стрепетова», стр. 286).

<sup>267</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 16, стр. 130, 176.

<sup>268</sup> А. П. Шталь — режиссер Александринского театра.

<sup>269</sup> ГЦТМ. Рукописный отдел. Архив А. Н. Островского. № 82128.

немногие роли, которые она играла, не давали возможности создать что-либо значительное. «По таким ролям нельзя еще судить об упадке моего таланта, — утверждала она в одном из писем Суворину. — Не торопитесь произносить суд об актрисе, которую выпускали два года в пьесах невозможных, то есть “Дело житейское” (И. В. Шпажинского), “Семья” (В. А. Крылова), “Арказановы” (А. И. Сумбатова). Я еще глубоко верю в себя, несмотря на всевозможные интриги и полное отсутствие всякой поддержки»<sup>270</sup>.

Пребывание Стрепетовой в Александринском театре становится невыносимым. Ролей она почти не получает, ее лишили прибавки к жалованью, которую она имела ранее. В сезоне 1889/90 года Стрепетова выступила на сцене девятнадцать раз. За это же время Савина сыграла сто пять спектаклей. Ролей, требовавших внешней импозантности, изящества, Стрепетова играть не могла, бытовая же реалистическая драма, в которой она воплощала тему угнетенной русской женщины, исчезала с афиши.

Стрепетова считала, что во всех ее невзгодах виновата Савина<sup>271</sup>. Это было верно лишь в той степени, в какой Савина являлась своеобразным олицетворением художественной программы Александринского театра 1880-х годов. Борьба Стрепетовой и Савиной — борьба художественных направлений внутри театра. Внешне это воспринималось как соревнование за премьерство, личная вражда. Еще в 1881 году, когда Стрепетова только поступала на Александринскую сцену, в юмористическом журнале «Осколки» появилась карикатура: Стрепетова и Савина в латах и шлемах, с оружием в руках стоят друг против друга на фоне Александринского театра. Подпись гласила: «Турнир за сценическое первенство». Турнир этот длился почти десять лет и окончился, естественно, победой того художественного направления, которое крепко укоренилось в Александринском театре и лидером которого была Савина. В конце 1890 года Стрепетову уволили из театра. Она попрощалась со зрителями в роли Кручининой.

Уход Стрепетовой связывали с кознями и интригами Савиной. В этом смысле большой интерес представляет письмо некоего полковника к Савиной, отражающее симпатии различных слоев зрителей к обеим актрисам. «Многоуважаемая Мария Гавриловна, — писал он 3 января 1891 года, — берегитесь студентов, которые за Стрепетову хотят освистать Вас во время Вашего бенефиса, который, кажется, будет 14 января 1891 года. Это истинная правда, я узнал от студента, который преподает моему брату языки и

---

<sup>270</sup> ЦГАЛИ, ф. 459, оп. 1, д. 4102, лл. 9 – 10.

<sup>271</sup> Писательница С. И. Смирнова, жена Н. Ф. Сазонова, записала в дневнике 31 октября 1882 года: «Потехин сказал, что авторы все хотят Савину, и предложил Стрепетовой не брать отпуска до 15 мая, чтобы играть тогда, когда Савиной не будет. Барыня, мол, уедет, тогда поиграете и Вы» (ИРЛИ, отдел рукописей, ф. 285. тетр. 5, лл. 10 – 11). В дальнейшем дневник С. И. Смирновой-Сазоновой — ценный источник для истории Александринского театра — цитируется без сносок. Дается только дата записи.

арифметику. Количество студентов до трехсот человек»<sup>272</sup>. Это письмо-донос характеризует накаленную атмосферу, вызванную уходом Стрепетовой из театра.

В 1899 году Стрепетову снова приняли в Александринский театр. Она выступила в роли Кручининой, той самой роли, с которой уходила со сцены девять лет назад. Один сезон, проведенный вновь на казенной сцене, ничего не прибавил к ее творческому облику. Стрепетову занимают в комедийных, гротесковых ролях, далеких и неинтересных ей.

В сезоне 1899/1900 года Стрепетова вышла на сцену шестнадцать раз, за это же время Комиссаржевская сыграла восемьдесят семь спектаклей.

Иное время, иные триумфы, иные властители дум... Стрепетова не могла приноровиться к новой эпохе в искусстве.

Весной 1900 года дирекция императорских театров уведомила актрису, что с нового сезона она может считать себя свободной от службы. Во время летних каникул 6 июля 1900 года Стрепетова писала Е. П. Карпову: «Я уверена, что если бы Вы захотели, то моя служба продолжалась бы и была бы и более удачная и полезная, нежели была прошлую зиму. Если бы Вы пожелали признать меня драматической матерью и старухой, то нашлись бы и роли хорошие, что, конечно, было бы приятно для публики. Обращаюсь к Вам, как к литератору и бывшему актеру, останусь ли я или принуждена буду уйти, во всяком случае, я должна уйти Стрепетовой, то есть, что я есть, тем более, что в начале Вы сами хлопотали обо мне, следовательно, признавали меня актрисой, поэтому я надеюсь, что Вы найдете возможным поставить какую-либо драму.

Вы говорили мне, что пьесу «Власть тьмы» нельзя ставить, что не с кем ее играть, но я очень извиняюсь, что позволю себе напомнить Вам, что главные роли есть: Никита — Сазонов, Аким — Давыдов, Митрич — Варламов, Анисью могла бы играть Глинская, Акулину — Стравинская. Марину — есть много актрис»<sup>273</sup>.

Но «Власть тьмы», где Стрепетова создала потрясающий образ Матрены на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра, в Александринском театре не возобновили. И другие пьесы, которые предлагала Стрепетова, поставлены не были. Актриса оказалась не у дел. 1 октября 1900 года кончился контракт, и она была окончательно уволена.

На Александринскую сцену 1880-х годов Стрепетова принесла одну из важнейших тем русского искусства — тему защиты обездоленного, угнетенного человека. Никогда еще под величественными сводами блестящего позолотой императорского театра не звучал с такой проникновенной силой и иступленной страстью голос отчаявшейся простой русской женщины.

В ее трагическом искусстве слышался строгий приговор несправедливому укладу жизни, грозный обвинительный акт российской действительности.

---

<sup>272</sup> ЦГИА, ф. 689, оп. 1, д. 1429, л. 17.

<sup>273</sup> ЦГАЛИ, ф. 770, оп. 1, ед. хр. 324, л. 1 и об.

***В. Н. Давыдов. Начало пути. Дебют в Александринском театре. Давыдов и традиции Мартынова. Различие творчества Давыдова и Мартынова, обусловленное общим развитием сценического реализма. Давыдов в современном репертуаре. Давыдов в ролях Расплюева, Фамусова, Городничего. В репертуаре Островского. Давыдов и Чехов***

Среди блестящего созвездия талантов Александринской сцены Владимир Николаевич Давыдов (псевдоним Ивана Николаевича Горелова; 1849 – 1925) выделялся как звезда первой величины, яркий представитель сценического реализма, с честью пронесший через весь свой творческий путь почетное звание русского актера. Так же как и Савина, Давыдов был современником Островского и Толстого, Тургенева и Чехова. Эти писатели не только знали Давыдова, но и высоко ценили его. Непосредственный преемник высоких реалистических традиций, Давыдов был одновременно учителем, первым творческим авторитетом и партнером многих советских актеров, участником этапного спектакля, созданного б. Александринским театром уже в советскую эпоху, — «Фауст и город» А. В. Луначарского.

Давыдов родился в городе Новомиргороде б. Херсонской губернии в небогатой военной семье. Будущий артист учился в тамбовской гимназии, принимал участие в школьных спектаклях, исполняя разные, нередко женские роли.

После окончания гимназии Давыдов в 1866 году приехал в Москву поступать в университет. Но сцена неудержимо притягивала его. Увлечшись игрой знаменитых актеров Малого театра И. В. Самарина, С. В. Шумского, П. М. Садовского, В. И. Живокини, Н. М. Медведевой, он окончательно решил посвятить себя театру. Семнадцатилетний Давыдов начал учиться драматическому искусству у И. В. Самарина, который нашел у него несомненные актерские данные. С рекомендацией Самарина Давыдов устроился на службу: летом 1867 года он уехал в Орел «на выхода» с жалованьем двадцать пять рублей в месяц. Так началась его жизнь профессионального актера.

Большую часть своей деятельности в провинции Давыдов провел в крупной антрепризе П. М. Медведева. Он участвовал в пьесах Островского, Мольера, Гоголя, выступал в водевилях, оперетте, исполнял народные песни и романсы, был куплетистом и чтецом. Еще в провинции Давыдов приобрел репутацию выдающегося мастера. Летом 1880 года переменчивая судьба актера-скитальца свела его с Савиной. Они были давними товарищами, когда-то вместе начинали в антрепризе Медведева, сейчас же петербургская премьерша, имя которой гремело по всей России, приехала на гастроли в Одессу. Кто знает, как сложилась бы дальнейшая жизнь Давыдова, если бы не эта встреча... Как вспоминал Давыдов, после одного из спектаклей Савина вместе с известным актером И. П. Киселевским пригласила его к себе и целый вечер уговаривала ехать в Петербург. В конце концов она взяла с него слово, что по окончании лета Давыдов приедет в столицу «искать счастья». И во время хлопотных

переговоров Давыдова о принятии его на казенную сцену, и на первых шагах его деятельности в Петербурге Савина неизменно оказывала ему дружескую поддержку.

В Александринском театре дебюты Давыдова проходили с 20 августа по 25 сентября 1880 года, артист сыграл шесть ролей, среди которых были такие признанные его роли, как Кочкарев («Женитьба» Гоголя), Ладыжкин («Жених из долгового отделения» Чернышева), Бальзаминов («За чем пойдешь, то и найдешь» Островского). Актеру сопутствовал громадный успех. На столичной сцене Давыдов сразу же завоевал симпатии зрителей завидным мастерством, тонким вкусом, художественным тактом. Подлинное проникновение во внутреннюю сущность каждого создаваемого им образа сочеталось у Давыдова с виртуозным владением всеми средствами внешней выразительности, безукоризненной техникой. Но что, пожалуй, больше всего поразило зрителей — это органически присущее Давыдову ощущение жизненной правды.

«Простота, естественность, чувство меры, отделка в жесте, обдуманность в каждом движении, рельефность и правдивость в гриме дебютанта удовлетворили самого требовательного зрителя, — писал Н. А. Потехин об исполнении Давыдовым роли помещика Сладнева в «Майорше» Шпажинского. — Это был действительно промотавшийся селадон-помещик, а не актер, подделывающийся, старающийся быть барином на театральных подмостках... Ни в чем не проглядывало натяжки и стремления к шаржу, к “срыву” аплодисментов. Публика, в массе своей, чувствует инстинктивно нечто новое, необычно правдивое в игре дебютанта»<sup>274</sup>.

Об исполнении Давыдовым роли Ладыжкина, одной из лучших ролей Мартынова, писал в «Петербургской газете» Н. А. Лейкин: «Г. Давыдов в роли Ладыжкина был строго человечен. Игра его отличается замечательной естественностью... Г. Давыдов не позволил себе ни малейшего шаржа, хотя роль Ладыжкина местами так и напрашивается на шарж. Этого искушения г. Давыдов избежал. Г. Давыдов отлично умеет играть на паузах, мимика его прекрасная, загримирован он был очень удачно»<sup>275</sup>.

«Из всей плеяды дебютантов настоящего сезона, — отмечал Н. А. Потехин, — надо отдать пальму первенства г. Давыдову, как по таланту, так и по выработке дарования. Этот артист крепко стоит на пути, проложенном покойными Мартыновым, П. и С. Васильевыми, и ему широко должны быть открыты двери на столичную сцену, где мы пророчим ему блестящую будущность»<sup>276</sup>. Пророчество Потехина сбылось.

Итак, мнение критики и театрального начальства было высоким и

---

<sup>274</sup> Р. С. Т. [Н. А. Потехин]. Театр и музыка. «Санкт-петербургские ведомости», 1880, № 248, 9 сентября, стр. 2.

<sup>275</sup> Н. Л[ейкин]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1880, № 174, 5 сентября, стр. 3.

<sup>276</sup> Р-цы С-во Т-до [Н. А. Потехин]. Театральная хроника. «Санкт-петербургские ведомости», 1880, № 246, 7 сентября, стр. 2.



единодушным. Давыдова зачислили в труппу Александринского театра. Он сразу же занял в ней ведущее положение. Уже на второй год его службы на казенной сцене он имел высшее жалованье драматического актера императорского театра — 1143 рубля в год и 35 рублей поспектакльных<sup>277</sup>.

В Александринском театре Давыдов прослужил с сентября 1880 по июнь 1886 года и с июня 1888 по сентябрь 1924 года, в общей сложности сорок два года, сыграв за это время более пятисот ролей.

Давыдов во многом определил деятельность, направление и поиски Александринского театра с 1880-х годов вплоть до Великой Октябрьской революции. По силе и масштабу таланта Давыдов несомненно занимал первое место в труппе театра. Его громадное реалистическое мастерство было насыщено глубоким психологизмом, пониманием сложной «механики» человеческого сознания, точным оправданием мыслей и поступков своих героев. Искусство Давыдова синтезировало лучшие стороны русского сценического реализма XIX века.

Художественная палитра Давыдова вобрала в себя те завоевания реалистического метода обрисовки действительности, которые нашли свое высшее выражение в творчестве Л. Толстого и Чехова.

«Реалистический рисунок образа насыщался у него огромным психологическим содержанием, — писал о Давыдове К. Н. Державин. — ... Давыдов соединял в своем творчестве виртуозное владение всеми средствами внешней выразительности с умением обнаружить и осветить лучом острого психологического анализа невидимые обычному глазу внутренние основы личности... В любом своем персонаже, в любом своем образе Давыдов искал глубокой внутренней правды и для себя, и для зрителей. Если она находилась и если она совпадала с личными творческими убеждениями артиста, тогда сценический образ получал свою жизненную и вместе с тем художественную основу. Если этого не было, то вступала в свои права техника, знаменитая давыдовская техника, не знавшая никаких препятствий, и образ создавался тем искусственным путем, который мог обмануть публику, но никогда не удовлетворял самого артиста»<sup>278</sup>.

И еще одна сторона творческой деятельности Давыдова обращала на себя внимание с первых же лет его службы в Александринском театре. Проблема таланта и мастерства, вдохновения и труда не переставала в те годы волновать людей актерской профессии. Когда-то, впервые со всей остротой выдвинутый Белинским в его отзывах о Мочалове и Каратыгине, вопрос этот дебатировался и обсуждался особенно горячо в связи с деятельностью многих провинциальных гастролеров, объявивших легендарное «мочаловское нутро» своим идеалом и чуть ли не высшим проявлением актерского духа. Богема и разгул оправдывались, так сказать, принципиальными, «творческими» соображениями, признавались обязательными спутниками каждого настоящего

---

<sup>277</sup> ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 24819, л. 73.

<sup>278</sup> Конст. Державин. Предисл. к кн.: А. Брянский. В. Н. Давыдов. Жизнь и творчество. Л.-М., «Искусство», 1939, стр. IX – X.

таланта. Всю свою жизнь Давыдов был страстным, убежденным противником подобных «теорий».

Выдающийся театральный педагог, учитель нескольких поколений русских актеров, Давыдов не признавал ни голой «эмоциональности», ни однобокого увлечения актерской техникой, «обезьяньей игры, выдрессированной», как он говорил, игры, в которой нет «ни души, ни мысли, ни чувств своих».

Обладая незаурядным темпераментом, богатой интуицией, Давыдов мог бы смело положиться на свое вдохновение и, затрачивая минимум времени и сил, иметь твердое место в театре. Но он напряженно и упорно работал. Именно работа сделала его тем, чем он стал — великим актером. Давыдов говорил: «Путь актера — путь необыкновенно трудный, почему актеру всю жизнь необходимо учиться и совершенствоваться. На сцене недостаточно обладать талантом, это еще только полдела, надо еще уметь и любить работать, чтобы, преодолевая препятствия, приобретать мастерство. Никто не имеет права, будучи актером, не отдавать себя всецело искусству. Работать актеру надо всегда, всю жизнь, и только в этом залог успеха»<sup>279</sup>.

Среди учеников Давыдова было много крупных актеров — Н. Н. Ходотов, А. А. Усачев, Л. С. Вивьен, В. Л. Юренева, Л. Б. Яворская, К. А. Зубов и др. Давыдов-педагог вырастил выдающихся мастеров болгарской сцены А. Кирчева и П. Стойчева, учившихся на Драматических курсах при Петербургском театральном училище. А. Кирчев писал 2 февраля 1903 года из Софии: «В день юбилея Давыдова я весь мысленно был там, в Александринском театре, около моего учителя Владимира Николаевича. Вспоминая все прошлое и те дорогие минуты, когда Давыдов был между нами на курсах и учил, учил нас, “как жить, жить на сцене”. С этим заветом и я живу до сих пор, завет передан мне от самого крупного артиста-педагога. Он может гордиться, может от души радоваться, что здесь, на юге, братской болгарской стороне, есть люди — его ученики, которые со сладостным трепетом произносят его имя, которые идут по стопам своего учителя»<sup>280</sup>.

Человек большой культуры, Давыдов один из первых русских актеров широко пользовался при подготовке ролей изучением смежных областей искусства — литературы, живописи и т. п. Тетрадки его ролей всегда были испещрены многочисленными заметками, рисунками, эскизами планировок.

Репертуарные его привязанности отличались постоянством: в первую очередь это была русская и зарубежная классика. Обеспокоенный политикой дирекции казенных театров, Давыдов не уставал напоминать, что Александринский театр должен «охранять литературу на сцене, заботиться о создании основного репертуара, украшением которого явились бы вечные спутники русской сцены — Шекспир, Мольер, Гоголь, Грибоедов, Островский».

Но вернемся к начальному периоду деятельности Давыдова в Петербурге.

---

<sup>279</sup> См.: Л. С. Вивьен. Давыдов и его школа. «Записки о театре». Л.-М., «Искусство», 1958, стр. 35.

<sup>280</sup> ИРЛИ. Рукописный отдел. Фонд П. О. Морозова, № 451.

За первые шесть лет пребывания в труппе он выступил в некоторых своих коронных ролях, с громадным успехом иггранных им затем в течение нескольких десятилетий. Непосредственный преемник высоких гуманистических традиций Щепкина и Мартынова, Давыдов включил в свой репертуар водевили и пьесы с образом «маленького» человека, в которых выступали его великие предшественники. В образах матроса Симона («Матрос» Соважа и Делюрье), чиновника Ладыжкина («Жених из долгового отделения» Чернышева), отставного унтер-офицера Ергачева («Ай да французский язык» Н. Оникса) и др. Давыдов рисовал несчастья «маленького» человека, его неустроенность, постоянное унижение, вызывая горячее сочувствие зрителей к судьбе своего героя. Многие подобные роли Мартынова перешли по «театральному наследству» к Давыдову. Критики и писатели, в том числе И. С. Тургенев, говорили, что Давыдов во многом напоминает в этих ролях «незабвенного Мартынова». Но современники Давыдова, знавшие и видевшие Мартынова, чувствовали, что, напоминая своего предшественника, Давыдов в то же время чем-то очень существенным отличался от него. Но чем именно? Впервые об этом заговорил лишь в 1930-е годы К. Н. Державин в своих работах об Александринском театре. «Творчество Мартынова своей подпочвой имело чувство социального протеста, — писал Державин. — Оно питалось психологией плебея-разночинца, оно задыхалось в водевильных пустячках. Драматичность мартыновских образов достигалась через тот контраст, который зритель невольно ощущал, воспринимая их душевную жизнь в сопоставлении с их жизненной судьбой. Мартыновские образы свидетельствовали о каждодневных больших трагедиях маленьких людей... Он (Мартынов. — *Ан. А.*) не примирял зрителя с российской действительностью своего времени, а заставлял его вместе с собою сопереживать всю тяжесть удушливых николаевских дней.

Иными настроениями и иной атмосферой жил В. Н. Давыдов. Талант его развивался в эпоху стабилизации русской буржуазии, в эпоху лихорадочного роста русского капитализма. В. Н. Давыдов был удачливым выходцем из среды достаточного служилого дворянства... Он играл на сцене в ту эпоху, когда основные позиции русского сценического реализма были уже завоеваны его славными предшественниками. В. Н. Давыдову не пришлось быть новатором в принципах своего искусства. Он усовершенствовал, углублял и расширял реалистическую школу русского театра в том общественном окружении, которое приняло реализм и для которого идейное содержание этого реализма уже не казалось потрясением основ или ниспровержением существующих эстетических законов. Отсюда оставался один шаг к притуплению и потускнению этого реализма, к тому, чтобы благодушно-буржуазная “розовая человечность” (выражение А. В. Луначарского. — *Ан. А.*) вытеснила собою подлинно гуманистическое содержание творчества актера. Этого шага, правда, В. Н. Давыдов не сделал, но ему грозила опасность его сделать»<sup>281</sup>.

---

<sup>281</sup> Конст. Державин. Предисл. к кн.: А. Брянский. В. Н. Давыдов, стр. XVI – XVII.

Мы привели сравнительно большую цитату из статьи К. Н. Державина, потому что высказанная ученым точка зрения была принята многими исследователями (А. М. Брянский, С. С. Данилов) и определила толкование реалистического искусства Давыдова и — шире — путей развития сценического реализма Александринского театра второй половины XIX века. Выводы Державина получили «права гражданства», фигурируют в театроведческой литературе и, более того, развиты в некоторых работах, утверждающих, например, что у «Давыдова мартыновский гуманизм отзывается уже гуманизмом наивной веры в человека, трактуется как нечто оторванное от социальных катастроф»<sup>282</sup>.

К. Н. Державин тонко подметил основное отличие Давыдова от Мартынова — отсутствие в искусстве Давыдова той социальной определенности, классовой конкретности, которая пронизывала сценические создания его гениального предшественника. Но с объяснениями и выводами Державина согласиться трудно. В них не только отголоски вульгарного социологизма, но и весьма спорный подход к реалистическим принципам в актерском искусстве, как к неким неподвижным категориям.

Отсутствие ярко выраженного социального признака может быть объяснено общим развитием искусства второй половины XIX века, расширившего понятие реалистического воспроизведения действительности. Прежде всего следует отметить, что боевой характер реализма Мартынова продиктован борьбой актера за реалистическое искусство, которую он вел против различных представителей еще сильной «ложно-величавой» школы. Начало творческой деятельности Давыдова, во всяком случае ее первые три десятилетия, относятся к периоду полной гегемонии реалистического направления. Новые реалистические принципы, свойственные русской литературе и получившие отражение в актерском искусстве Давыдова, могут быть прослежены на эволюции трактовки сходных образов Мартынова и Давыдова. Здесь заложено и то общее, что характерно для обоих артистов, и существенные различия, обусловленные временем их деятельности.

В крепостную эпоху, эпоху Мартынова, образ «маленького» социально-униженного человека знаменовал собой процесс демократизации литературы и искусства. «Маленький» человек нес на себе неизгладимую печать социальной среды, к которой он принадлежал. В 1870-е годы тема «маленького» человека уже не играет той роли, что прежде. Чехов в 1880-е годы писал, что она «отжила и нагоняет зевоту» и даже иронизировал над ней. Для писателей второй половины XIX века гораздо большее значение имеет не низкое социальное положение героя, не его мизерный достаток, не мера его унижения, а сущность характера и взглядов данного человека, неудовлетворенность его жизненным порядком. Раньше вопрос стоял так: он беден, он угнетен, его надо пожалеть, ему следует помочь. С развитием русского реализма, реализма Толстого и Чехова, проблема эта усложнилась, схема разрушилась. «Если человек одет богато и имеет средства, то это еще не значит, что он доволен

---

<sup>282</sup> А. Брянский. В. Н. Давыдов, стр. 146.

своей жизнью», — говорит Елена Ивановна в рассказе Чехова «Новая дача». Не каждый бедняк и человек низкого звания достоин сочувствия, в то же время глубокое сочувствие вызывают страдания «великосветской дамы» Анны Карениной, бросающей вызов тому строю, в котором человек опутан лживыми цепями морали. Чехов заставляет с сердечным участием отнестись к мятежной неудовлетворенности преосвященного Петра («Архиерей») и презирать самодовольную пошлость лакея Яши («Вишневый сад»). Пора, когда один социальный признак, часто без учета сущности данного характера, диктовал идейный смысл, направленность и «настрой» образа, проходила. Теперь социальная конкретность характера нередко подчиняется более общей проблеме — проблеме исторической определенности, широкой картине русской жизни<sup>283</sup>. Этот же процесс наблюдается в актерском творчестве. Обнаженная социальная характеристика, свойственная искусству Мартынова, заменяется обобщенно-психологическим портретом героя. Происходит обогащение реалистического метода актеров Александринского театра; с наибольшей силой оно проявилось в творчестве Давыдова.

Таким образом, вместо мартыновской сгущенной социальной характеристики на первый план выступает психология многогранно сложной человеческой личности. Это вело не к потускнению реализма в актерском творчестве, а, наоборот, к постижению его нового этапа.

Интерес Давыдова к воспроизведению сложных психологических мотивов человеческого поведения отчетливо проявился на материале современного репертуара. Артист много играл в пьесах В. Крылова и И. Шпагинского, Н. Соловьева и Н. и А. Потехиных, П. Неvejeина и М. Чайковского, А. Сумбатова и В. Немировича-Данченко, А. Суворина и Б. Маркевича. Это были разные произведения по идейной направленности, художественным средствам и уровню мастерства. Одни примыкали к критическим «драмам жизни» Островского, в других сквозили откровенно реакционные идейки; в одних авторы стремились следовать лучшим традициям реалистической драматургии, в других — искали дешевого успеха, достигавшегося сомнительными эффектами. Но это был ходовой, современный репертуар, тот самый, который заполнял в основном театральную афишу.

Силой своего громадного таланта артист превращал плоских героев в живые характеры, а заурядные пьесы в события театральной жизни. Там же, где характер персонажа имел выпуклые очертания, настоящую внутреннюю жизнь, Давыдов создавал подлинные шедевры сценического искусства.

В пьесах современных драматургов следует выделить два круга ролей Давыдова. Прежде всего — это различные либеральствующие молодые люди, проповедники добродетели и прогресса, умеренные критики общественных порядков.

---

<sup>283</sup> Интересные соображения по этому поводу содержатся в недавно опубликованной статье И. П. Видуэцкой «Место Чехова в истории русского реализма» (Известия Акад. наук СССР, серия литературы и языка. Т. XXV, вып. 1, 1966, стр. 31 – 42).

Когда-то, изображая героев романтических драм и мелодрам, актеры громовым голосом произносили страстные монологи прямо в зрительный зал. «И в словах его была экспрессия! — вспоминал “прежних” актеров чеховский мировой судья Полуехтов в сценке “О драме” (1884). — Он говорил о долге, о гуманности, о свободе... о каждом действии ты видел самоотвержение, подвиги человеколюбия, страдания, бешеную страсть! А теперь!? Теперь, видишь ли, нам нужна жизненность... Глядишь на сцену и видишь... пф!.. и видишь поганца какого-нибудь... жулика, червяка в порванных штанах, говорящего ерунду какую-нибудь... Шпажинский или какой-нибудь там Невежин считают этого паршивца героем...»<sup>284</sup>

Давыдов рисовал именно этих новых героев — студентов, учителей, художников, адвокатов. Это были родные братья героев псевдообличительной драматургии 1860-х годов. В пьесе В. Крылова «Семья» (1881) он играл роль художника Пришельцева, проповедующего семейную взаимопомощь и дружбу как основу прочности современного общества. В нашумевшей драме Суворина «Татьяна Репина» (1888) Давыдов выступил в сходной роли резонерствующего журналиста Адашева. Так же, как и А. П. Ленский в Москве, игравший Адашева в Малом театре и окрестивший пьесу «словоизвержением г. Суворина», Давыдов стремился преодолеть схематизм роли. Во многом это ему удалось, артист пользовался успехом в роли Адашева, но сам не был удовлетворен ни пьесой, ни ролью, ни своим исполнением. Когда через несколько лет после премьеры пришедший в театр Карпов решил возобновить «Татьяну Репину», Давыдов твердо отказался от участия в ней.

Второй круг давыдовских ролей в пьесах современных писателей — образы, наделенные сложной внутренней жизнью, раздвоенной психологией, мятущимся сознанием. «Что касается психологии и психопатии, на которые так падки все наши новейшие драматурги, то тут идет дым коромыслом», — иронически писал Чехов в 1886 году<sup>285</sup>. Пьесы были разные. В некоторых действительно шел «дым коромыслом» — в погоне за модой авторы пренебрегали элементарным чувством жизненной правды. Но были и пьесы, которые, не прокладывая новых путей в драматургии, рисовали вполне жизненные ситуации и образы, хотя и содержали в себе черты эффектной мелодраматичности и психологической усложненности.

В драме А. А. Потехина «Виноватая» Давыдов играл роль старика Кутузкина, который страдает и мучается, видя, что его молодая жена, выданная замуж по расчету, не только не любит, а тяготится им. Артист передавал терзания Кутузкина, его страсть, пробуждение собственнических инстинктов мужа-деспота. Ограниченный рамками любовной, семейной сферы своего героя, Давыдов с потрясающим драматизмом рисовал его сложную противоречивую натуру.

Близкий к Кутузкину образ создал Давыдов в драме Шпажинского

---

<sup>284</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 3. М., Гослитиздат, 1946, стр. 270.

<sup>285</sup> Там же, т. 4, стр. 574.

«Кручина» (1882), пользовавшейся огромным успехом. Главный герой, богатый купец Недыхляев, человек нечестный и подлый, проживший горькую и трудную жизнь, полную унижений и темных дел, женится на молодой девушке. В любви и семье надеется он найти забвение, душевный покой; стать лучше и чище. Но жена обманывает его. «Лютая кручина» смяла, опрокинула, растерзала Недыхляева. Сперва он не верит, не хочет верить своему горю. Однако правда слишком очевидна. В конце концов у Недыхляева появляются галлюцинации, и он сходит с ума. Его разговоры с Рубежниковым, любовником жены, несут на себе печать влияния Достоевского, Недыхляев ненавидит Рубежникова, а вместе с тем заискивает, унижается перед ним. У критики были все основания отметить, что Недыхляев «написан автором по указке Достоевского. Достоевский любил изображать и мастерски изображал подобные типы, где добро и зло, пошлое и высокое, низкогрязное и возвышенно-чистое перемешано в болезненной, искаженной, глубоко падшей душе»<sup>286</sup>.

Роль Недыхляева играли многие выдающиеся актеры — А. П. Ленский, В. Н. Андреев-Бурлак, Н. Н. Ходотов, К. Н. Яковлев и др. Ленский и Ходотов стремились привлечь симпатии к своему герою, изображая его слабым страдальцем, терзающимся, жалким. Андреев-Бурлак, наоборот, сгущал отрицательные краски, выявлял нравственную нечистоплотность Недыхляева, который «шпионил, выслеживал, скупал векселишки и драл с живого и мертвого». Недыхляев Андреева-Бурлака приближался к коронной роли артиста — Иудушке Головлеву. Таковы крайние трактовки. Они исходили от актеров, предпочитавших ясность и определенность характеристик. Давыдов в начале своего пути тяготел к противоречивым, сложным, психологически раздвоенным характерам. Недыхляев — Давыдов был жалок и противен одновременно, он вызывал участие и гнев. Зрители были втянуты в драму Недыхляева, в его мельчайшие переживания и оттенки чувств. Своей игрой Давыдов обнаруживал «достоевские» истоки образа Недыхляева: «Роль была прочувствована и исполнена с соблюдением тонкостей психологического анализа по методу Достоевского»<sup>287</sup>.

Сложный оригинальный образ наследника крупного состояния Андрея Калгуева создал Давыдов в драме В. И. Немировича-Данченко «Новое дело» (1891). Идеалист Андрей Калгуев, наделенный редким душевным благородством и чистотой, не может и не хочет продолжать накопительское дело старшего поколения. Философствующий фабрикант Калгуев, скучающий «оттого, что у него много денег», принадлежал к тем «блаженным» богачам, которые начали появляться среди «железных», по выражению Горького, людей. В изображении Давыдова Калгуев был предшественником таких горьковских персонажей, как Фома Гордеев и Михаил Зыков.

---

<sup>286</sup> Ю. Николаев [Ю. Н. Говоруха-Отрок]. Театральная хроника. «Московские ведомости», 1893, № 335, 5 декабря, стр. 3.

<sup>287</sup> Нов. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1882, № 283, 1 декабря, стр. 8.

Углубленный психологизм, свойственный искусству Давыдова, явственно вырисовывается в тургеневских ролях артиста. В 1882 году на Александринской сцене возобновили «Холостяка». Главную роль взял Давыдов, долгое время не решавшийся выступить в роли Мошкина, так как образ, созданный когда-то Мартыновым, жил в памяти многих зрителей. Давыдов опасался невыгодных для себя сравнений. Но, взявшись за роль Мошкина, Давыдов провел ее с большой силой, причем зрители, видевшие Мартынова, в один голос говорили, что молодой актер напомнил его гениальное исполнение. Особенно тонко вел Давыдов сцены третьего акта, построенные на частых переходах чувств и переживаний героя. В голосе, мимике, жестах Давыдова были быстро сменяющиеся ноты радости, гнева, любви, счастья, отчаяния. Д. В. Григорович и М. Г. Савина сообщили Тургеневу о громадном успехе его пьесы. Тургенев писал Давыдову: «Я никогда не имел удовольствия вас видеть, но я помню, что еще два года тому назад М. Г. Савина, в тонкий и верный вкус которой я верю, говорила мне о вас как о молодом артисте, которому суждено занять до сих пор незамененное место нашего славного Мартынова... Вы сумели создать живое и целостное лицо из незначительных данных, представленных вам автором»<sup>288</sup>.

В ролях Мошкина и Кузовкина («Нахлебник» И. С. Тургенева) Давыдов развивал мартыновскую традицию изображения маленького человека, начатую им в водевилях. И здесь верный себе, Давыдов стремился как будто раздвинуть хронологические рамки образа. Тургеневские герои, рожденные «натуральной школой» 1840-х годов и во многом «привязанные» к этому времени, воспринимались в исполнении Давыдова как люди 1880-х годов. Пути реализма, завоевания времени учитывались Давыдовым и преломлялись в его искусстве.

Давыдовская творческая линия, идущая через водевиль и тургеневские роли, при всех ее ответвлениях и нюансах, неизбежно должна была вылиться в сценический образ, где сконцентрировались бы давыдовское комедийное и драматическое начала, внутренний юмор и трагедийная сила. Такой ролью оказалась роль Расплюева в «Свадьбе Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина.

Расплюев — одно из самых, если не самое блистательное достижение Давыдова на всем его творческом пути. Давыдов — Расплюев вошел в историю русского сценического искусства, как Мочалов — Гамлет, Мартынов — Тихон, Ермолова — Лауренсия, Савина — Верочка и другие актерские вершины. Артист выступал в роли Расплюева в течение пятидесяти лет (1875 – 1925). Полвека играть ту же роль — случай очень редкий в истории театра. В этом смысле Давыдова — Расплюева можно сравнить с Москвиным — царем Федором. Москвин играл эту роль сорок шесть лет.

В 1880-х годах «Свадьба Кречинского» шла в Александринском театре с очень сильным составом исполнителей. Роль Кречинского играл И. П. Киселевский, а с 1884 года В. П. Далматов; Муромского —

---

<sup>288</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 13, кн. 1. М.-Л., «Наука», 1968, стр. 193.



П. М. Свободин, затем К. А. Варламов, Атуеву — Е. Н. Жулева, Расплюева — Давыдов. Вопрос о том, кто среди этих актеров стоял на первом месте, не обсуждался никогда. Мнение современников было абсолютно единодушным и твердым — Давыдов.

Ко времени выступления Давыдова в роли Расплюева пьеса Сухово-Кобылина имела уже богатую сценическую историю, а сам образ стал уже давно нарицательным. Как справедливо отметил исследователь творчества Сухово-Кобылина К. Л. Рудницкий, — «такие художественные обобщения, как хлестаковщина, маниловщина, ноздревщина, расплюевщина или обломовщина, потому и особенно значительны, потому и особенно велики, что они выходят за сословные и даже исторические границы своего времени... Суть расплюевщины, ее, так сказать, “специфика” — в полной утрате человеческого достоинства»<sup>289</sup>.

Исполнители роли Расплюева П. М. Садовский в Москве и П. В. Васильев в Петербурге обращали внимание на жанровую сторону образа. Этот жанризм проявился и в сгущенном комизме Садовского, и в выдвинутой на первый план теме «жаления» у Павла Васильева.

Как же играл роль Расплюева Давыдов?

«Расплюев — Давыдов, — вспоминала В. А. Мичурина-Самойлова, — появлялся на сцене в поломанном цилиндре, в неправильно застегнутом сюртуке, с избитым, опухшим лицом, с трясущимися руками. В каком-то оцепенении он двигался прямо по направлению к рампе, и казалось, что не остановится, что пройдет через весь зал. При первых же репликах было видно, что у Расплюева болят все кости; он боялся опереться на спинку стула, боялся прислониться к стене, и если делал это, то сейчас же отодвигался, отходил. Он так пожимал плечами, что было видно, как у него болит все тело»<sup>290</sup>.

Первый выход Давыдова сопровождался длительной паузой, которая приковывала внимание всего зрительного зала. Все великие актеры умели в мимических сценах выразить тончайшие переживания своих героев. Вспомним Стрепетову в роли Лизаветы или сцену прощания Тузенбаха — Хмелева с Ириной в «Трех сестрах». Уже в бессловесном появлении Давыдов — Расплюев вызывал целую гамму различных чувств. Зрители видели нравственное ничтожество героя, его полную моральную беззаботность и в то же время какую-то детскую непосредственность и искренность, где-то глубоко таившиеся в нем. В его первой фразе, обращенной к Федору: «Что же? Ты уж и пускать не хочешь, что ли?» — слышались обида, боль, недоумение, злость и вместе с тем интонации барина, разговаривающего со слугой. Глубокий, тяжелый вздох, — и раздается жалобный голос Расплюева: «Ах ты, жизнь! Боже ты мой, боже мой, что же это такое? Вот, батюшки, происшествие-то!» «И тут же, едва лишь Давыдов успевал произнести последние слова, — пишет Ю. М. Юрьев, — вы замечали, как лицо его вдруг преображалось, как в глазах

---

<sup>289</sup> К. Рудницкий. А. В. Сухово-Кобылин, стр. 105 – 106.

<sup>290</sup> В. А. Мичурина-Самойлова. Шестьдесят лет в искусстве. Л.-М., «Искусство», 1948, стр. 52.

загорались какие-то задорные огоньки — и вы сразу видели, что по своей чрезвычайно непосредственной натуре Давыдов — Расплюев внезапно переключался при одном лишь воспоминании о сильных ощущениях игры, пленявших его как завязанного игрока и бросавших его из одной крайности в другую. Он как-то вдруг, сразу, мгновенно загорался другой жизнью, забыв все только что пережитые им невзгоды. Но это только на один момент, после которого он тотчас же снова впадал в свое грустное состояние»<sup>291</sup>.

Кречинский приносит деньги. Расплюев — Давыдов сначала думал, что это ему кажется, потом — что деньги фальшивые. Затем он как бы приходил в себя, долго рассматривал бумажки, гладил их, считал, целовал, внимательно разглядывал.

«Давыдов почти не прибегал к внешним эффектам, — писал А. М. Брянский, неоднократно видевший артиста в этой роли. — Только несколько легких трюков допускал он во всей роли Расплюева. Когда подавали чай, Расплюев — Давыдов пытался первым взять себе чашку, которую проносили мимо него. Получив наконец чай, он от поспешности обжигал себе рот. В разговоре с Муромским он неожиданно прыскал чаем. Когда Нелькин говорил о негодях в белых перчатках, Давыдов прятал руки за спину, снимая перчатки, убирая их в задний карман, и в дальнейшем течении сцены он все время подчеркивал, что руки у него без перчаток. Но все эти трюки Давыдов делал мягко, не придавая им самодовлеющего значения»<sup>292</sup>.

Давыдовский Расплюев, испытывая постоянные унижения, оскорбления и побои, сам мечтает унижать других. Эта очень важная черта характера Расплюева, лишь намеченная автором в «Свадьбе Кречинского», была развита и углублена актером. Расплюев с охотой и азартом «сам бы рассылал других, да свое неудовольствие им бы оказывал». Зрители чувствовали — получи Расплюев власть, то есть деньги, и не поздоровится тому, на кого падет расплюевское «неудовольствие». В загнанном неудачнике таилось держимордовское начало.

В роли Расплюева Давыдов достигал большой обобщающей силы, артист показывал «расплюевщину» как социальное зло, уродующее и губящее человека.

В 1884 году зрители Александринского театра впервые увидели Давыдова в ролях Фамусова («Горе от ума») и Городничего («Ревизор»).

В русском театре было много выдающихся исполнителей роли Фамусова. Только в Малом театре эту роль играли М. С. Щепкин, И. В. Самарин, А. П. Ленский, А. И. Южин, К. Н. Рыбаков, П. М. Садовский. В Художественном театре в роли Фамусова выступал К. С. Станиславский. Каждый из этих больших актеров внес крупный вклад в сценическую историю бессмертной комедии, по-своему понимая и трактуя грибоедовский тип, находя в тексте произведения все новые подробности и оттенки. Ни у одного из них созданный образ не оставался неизменным. За долгие годы выступлений в этой

---

<sup>291</sup> Ю. М. Юрьев. Записки, т. 1, стр. 483 – 484.

<sup>292</sup> А. Брянский. В. Н. Давыдов, стр. 110 – 111.

роли актеры видоизменяли, обогащали свою работу. Так было и с Давыдовым, который играл роль Фамусова в течение четырех десятилетий. И все-таки основная трактовка у каждого из многочисленных исполнителей была постоянной. Эту разницу отлично, сознавали сами актеры. Когда в 1918 году б. Александринский театр пригласил А. И. Южина выступить в роли Фамусова, актер был тронут лестным, как он считал, для себя предложением, но опасался, что его «толкование роли может показаться Петрограду чуждым и странным». Южину представлялось трудным играть роль Фамусова перед петроградской публикой, привыкшей к Давыдову и горячо принимавшей своего любимца. Разница их замыслов была действительно большой. Фамусов — Южин — типичный барин со светскими манерами и изящными жестами. За безукоризненной читкой грибоедовского стиха пропадала подчас грубоватость фамусовского языка. Справедливо выступая против «дешевого обличения», Южин иногда приглушал комедийные, сатирические краски образа. В финале пьесы, увидев Софью с Чацким, он переживал «истинную трагедию, а вовсе не добродушно-сердитое настроение полукомического оттенка»<sup>293</sup>. Фамусов — Южин был буквально подавлен своим позором и с подлинным драматизмом трагедийного актера рисовал состояние Фамусова. Такая трактовка финала отличала Южина от всех исполнителей роли Фамусова.

Все московские актеры показывали природное барство, сановитость дворянина-помещика Фамусова, его самоуверенную спесь и чванство. Известно, что еще Щепкин долгое время не был удовлетворен своим Фамусовым: «Нет, какой я Фамусов? — говорил великий артист. — Фамусов — барин, а я что?» Исключительно высоко оценивая созданный Щепкиным образ Фамусова, Белинский также отметил, что артисту в этой роли «недостает оттенка барства, чтобы его игра была самым совершенством».

В Петербурге была своя, отличная от московской, традиция исполнения роли Фамусова, традиция, идущая от Мартынова. Мартынов и не стремился показать его барином, вельможей, артист играл Фамусова выскочкой, таким бывшим Молчалиным, взобравшимся по служебной лестнице до высокого административного поста. Особенно выделял Мартынов в Фамусове черты пронырливости и хитрости. Эту традицию подхватил и развил Давыдов. Игравший с Давыдовым — Фамусовым роль Скалозуба артист Я. О. Малютин пишет: «Перед нами был не только барин, не родовой помещик, а мелкий, и, должно быть, безземельный дворянин, выслужившийся “на крестишках и местечках”, выскочка, который, подобно всем выскочкам на свете, особенно ревностно защищает и отстаивает породившие его нравы... Поразительно тонко объяснял Давыдов бесконечное фамусовское брюзжание, его недовольство “ужасным веком”, его раздражение против учителей, которых, повинаясь требованиям высшего света, он вынужден был приглашать в дом. Фамусов еще не вполне освоился со своим положением, чувствует себя не в своей тарелке и пыжится, пыжится без конца, чтобы не отстать от признанной

---

<sup>293</sup> А. И. Южин-Сумбатов. Записки. Статьи. Письма. Редакция, статья и комментарии В. Филиппова. М., «Искусство», 1951, стр. 169.

московской знати. Перечисляя бесчисленные благодеяния, оказанные им Молчалину, — “дал чин асессора и взял в секретари; в Москву переведен через мое содействие”, — давыдовский Фамусов изобличал себя как человека нового и случайного в сановных кругах»<sup>294</sup>.

В роли Городничего Давыдов не напоминал ни одного из прежних исполнителей, хотя и развивал определенную традицию сценического воплощения этого образа. Большинство актеров играли Городничего грубым служакой, Держимордой большого калибра. Так играл его Пров Садовский, позднее И. М. Уралов. Давыдов подчеркивал в Городничем черты хитрости, притворства, лисьего лукавства. В этом плане он был ближе всех к Щепкину. Давыдовские «апарте», переходы от свинцового хамства к елейному тону запоминались благодаря изумительному интонационному и мимическому разнообразию актера. Если это и был бурбон, то бурбон обходительный, а порой и любезный.

Необыкновенная фантазия Давыдова рождала массу неожиданных деталей и приспособлений, которые были дополнительным источником комизма и одновременно развивали и обогащали образ.

За тонким благодушным комизмом давыдовского Городничего лишь иногда проступала страшная скуловоротная сила. И это производило куда большее впечатление, чем если бы наглость хищника все время давала о себе знать. Контрастность, игра светотени — излюбленный прием Давыдова — в сочетании с филигранной техникой давали поразительные результаты.

В тридцати семи пьесах Островского и пяти, созданных драматургом в сотрудничестве с Н. Я. Соловьевым и П. М. Невежиным, Давыдов сыграл более восьмидесяти ролей.

В Орле — городе, где началась сценическая карьера Давыдова, артист в конце 1860-х годов с успехом играл Бальзаминова, в 1925 году, последнем году его жизни, он выступал в роли Оброшенова («Шутники»).

Давыдов впервые столкнулся с образами Островского в эпоху 1860-х годов, когда автор «Грозы» и «Доходного места» владел умами передовых слоев русского общества. В 1870 – 1880-е годы, в пору расцвета творческой деятельности Островского, когда реакционная пресса враждебно принимала его произведения, а дирекция императорских театров тормозила их продвижение на сцену, Давыдов был одним из тех актеров, которые своим дарованием и мастерством обеспечивали им успех. Особенно сильно звучал протестующий голос старого актера в годы реакции после поражения революции 1905 – 1907 годов: в то время декадентская критика пыталась ревизовать наследие драматурга. В период работы в советском театре Давыдова часто можно было видеть на спектаклях Островского. А когда в 1923 году Ленинградский театр юных зрителей поставил к столетию со дня рождения драматурга «Бедность не порок», Давыдов, посмотрев спектакль, сказал его участникам: «Вот хорошо, что вы играете Островского совсем так, как у него написано».

---

<sup>294</sup> Я. О. Малютин. Актеры моего поколения. Л.-М., «Искусство», 1959, стр. 150 – 151.

Бальзаминов — одно из первых значительных достижений актера. Придурковатый маменькин сынок, живое воплощение косности и тупости замоскворецкого купечества и чиновничества, большой мечтатель по части богатой жизни, Бальзаминов — Давыдов вырастал в обобщенную фигуру, олицетворяющую духовную нищету, тунеядство, пошлость. Не случайно о давыдовском Бальзаминове в некоторых рецензиях говорилось, что это тип такого же обобщающего значения, как Плюшкин и Хлестаков.

Значительный цикл ролей Давыдова в пьесах Островского составляют образы разбогатевших купцов и подрядчиков. Родоначальник актерской школы Садовских в Малом театре, знаменитый П. М. Садовский, постоянно посещавший московские трактиры и базары и хорошо знавший жизнь и быт замоскворецких купцов, красочно и рельефно изображал торжествующую дикость и слепую власть денег «Кит Китычей». Грубость в движениях и интонациях, осоловелый от пьянства вид, здоровенные кулачищи — неперенные признаки такого образа.

В Александринском театре по-иному играли роли подобных представителей «темного царства». Вспомним «благобразного» Мартынова — Брускова в очках и с тростью. Созданный в середине 1850-х годов мартыновский Брусков какими-то своими чертами предвосхищал купцов «новой формации», таких, как Прибытков и Кнуров. Характерно, что Давыдов никогда не играл ни Дикого, ни Хрюкова, ни Ахова, ни Курослепова, ни Брускова. Давыдов, видимо, сам чувствовал, что в его сценическом арсенале не хватало средств для изображения такой размашистости, буйства, необузданной домоштровщины. Поэтому артист из названного круга образов предпочитал европеизированных купцов — Прибыткова («Последняя жертва»), Кнурова («Бесприданница») или же находил неожиданные краски, с помощью которых по-новому, вопреки укоренившимся обычаям, рисовал сценический портрет. Так, например, было с ролью Каркунова («Сердце не камень»). В трактовке Давыдова Каркунов не обычный миллионер-самодур с громким голосом, а «елейный деспот», юродствующий ханжа и изувер. В роли Хлынова («Горячее сердце») Давыдов усиливал комедийную сторону образа применением ряда «кренделей» (как говорили тогда актеры), органично сливавшихся с существом хлыновского характера.

В одной из своих работ об Островском К. Н. Державин заметил, что в русской литературе XIX века четко стоит проблема разграничения понятий «маленького» и «мелкого» человека. «Маленький» человек, представитель низших социальных слоев общества, демократический герой — главное действующее лицо нового направления в литературе середины прошлого века. Симпатии читателя и зрителя всегда на стороне такого героя. Другое дело — «мелкий» человек. Он тоже может быть мещанином, бедным чиновником или провинциальным артистом. Но, приспособленец и подхалим, проныра и жулик, он всеми силами стремится подняться на высшую ступень социальной лестницы, встать в один ряд с «сильными мира сего».

Играя Расплюева и Карандышева в «Бесприданнице», Давыдов трактовал их как «маленьких» и «мелких» людей одновременно. Для него не

существовало этого разделения. До Давыдова в Александринском театре роль Карандышева играл артист А. С. Полонский, которого газеты называли не иначе, как «деревянный». «Кроткий и смешной», по характеристике самого автора, Карандышев с его бесконечными претензиями и микроскопическими возможностями был наделен Давыдовым сложным характером.

В текущем репертуаре театра Давыдов был загружен до отказа. В сезоне 1883/84 года он имел роли почти во всех новых пьесах. За ним окончательно утвердилось репутация актера, способного «нести» репертуар. В 1886 году Давыдов получил лестное приглашение от Островского, только что назначенного заведующим репертуарной частью московских театров, перейти в Малый театр. Но Всеволожский не разрешил перевод, мотивируя тем, что с уходом Давыдова из Александринского театра там упадут сборы.

Давыдова тяготил нескончаемый поток третьесортных пьес, в которых он должен был почти ежедневно выступать. Пьесы Грибоедова, Гоголя, Сухово-Кобылина, Островского занимали в количественном отношении небольшое место. В 1886 году Давыдов потребовал от дирекции включить в условия нового контракта участие его в ряде классических пьес и право отказываться от не соответствующих его данным ролей. Получив отказ, он в знак протеста покинул Александринский театр и перешел в Московский частный театр Ф. А. Корша. «Потеря эта колоссальна! — писала петербургская пресса, — это был единственный артист, в котором заметно было серьезное направление искусства, артист, в котором мы видели оправдание Александринского театра. Только его глубоко реалистический талант, который даже вымышленные фигуры наших драматургов умел поднимать до типов, придавал смысл театру как общественному делу».

Со старым репертуаром и новыми надеждами ехал Давыдов в Москву. Могли Он знать, что пребывание в театре Корша оставит неизгладимый след в его жизни и деятельности? Здесь он познакомился с Толстым, сблизился с Чеховым, выступил в главной роли чеховского «Иванова». В Москве его снова звали в Малый театр. «Был я у С. А. Юрьева и просто в восторге от него, — писал Давыдов А. Н. Плещееву. — Он и другие, а также Медведева, Федотова, Черневский и др. сильно тянут меня на Малый театр»<sup>295</sup>.

Однажды московские студенты пригласили Давыдова участвовать в устраиваемом ими концерте. Актер решил выступить с чтением «Власти тьмы», пьесы, которая вызывала в то время всеобщий интерес. Недолго думая, он поехал к Толстому просить разрешения публично читать пьесу. «Волнуясь и робея, я отрекомендовался, — вспоминал Давыдов.

— Очень рад вас видеть, — сказал Лев Николаевич, протянул мне руку и, не выпуская ее, начал поворачивать меня с веселой улыбкой.

— Покажитесь-ка, какой вы революционер?..

Слова эти относились к тому, что я оставил императорскую сцену и перешел в театр к Коршу. Тогда об этом немало говорили как о протесте с моей

---

<sup>295</sup> ГЦТМ. Рукописный отдел, № 77441.

стороны»<sup>296</sup>.

Высоко оценив давыдовское чтение, особенно ролей Акима, Матрены и Анютки, Толстой заметил: «А вот Митрич, он у вас не тот... Не надо забывать, что Митрич побывал в солдатах и в городах, и у него уже иная манера говорить и другое понимание жизни, нежели у деревенских людей». По просьбе Давыдова Толстой сам прочитал ему сцену с Митричем из третьего действия.

Мы уже знаем, чем кончилась попытка александринских актеров во главе с Савиной сыграть «Власть тьмы». В то время Давыдов служил в Москве и не принимал участия ни в борьбе за пьесу, ни в ее подготовке. По возвращении же в Петербург Давыдов находит возможность показать «Власть тьмы». Он ставит запрещенную для театра народную драму Толстого на домашней сцене А. В. и В. Н. Приселковых. Светские друзья Приселковых резко говорили об этой, по их мнению, «бестактной затее». В самый день спектакля градоначальник Грессер прислал к Приселковым чиновника сообщить, что царю очень не понравилась «мысль играть “Власть тьмы”, запрещенную на публичных сценах». Спектакль состоялся 10 января 1890 года. Это было первое в России представление «Власти тьмы».

Во многих отзывах о спектакле у Приселковых отмечалась ведущая роль Давыдова в его создании. «Очень многим обязан этот спектакль режиссерству артиста В. Н. Давыдова, — писал журнал “Артист”, — который своим знанием народного быта чрезвычайно содействовал успеху представления»<sup>297</sup>. А. П. Чехов писал из Петербурга А. И. Сумбатову-Южину: «Видел и “Власть тьмы” у Приселковых. Хорошо»<sup>298</sup>.

До того как «Власть тьмы» была официально разрешена к представлению, Давыдов читал отрывки из пьесы в различных концертах. «Возьмите и попросите Давыдова (моего обожаемого!), чтоб он прочел хоть несколько сцен — сколько можно! — из “Власти тьмы”», — писал В. В. Стасов 20 февраля 1892 года Л. К. Яковлевой, устраивавшей благотворительный концерт<sup>299</sup>.

Знание Давыдовым народной жизни и народного быта в первую очередь сказалось в таких его толстовских образах, как Аким, Митрич («Власть тьмы»), третий мужик («Плоды просвещения»). После Стрепетовой Давыдов был в то время, пожалуй, единственным артистом Александринского театра, который так правдиво изображал людей из народа. В его народных ролях не было трагедийной силы и нервной напряженности Стрепетовой, но в них не было и тени пейзажной красоты и ряженой театральности. Образы людей из народа, крестьян Давыдов рисовал просто, естественно, с любовью и теплотой. В давыдовском Акиме эта простота, бесхитрость, порой слабость

---

<sup>296</sup> В. Н. Давыдов. Из воспоминаний актера. В кн.: «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 378.

<sup>297</sup> Г. Современное обозрение. «Артист», 1890, кн. 6, стр. 148.

<sup>298</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 15, стр. 12.

<sup>299</sup> В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры, т. 2. М., Изд-во «Наука», 1967, стр. 302.

неожиданно перерастали в беспощадное негодование в заключительной сцене с сыном. Не блаженный проповедник, радушно созерцающий зло, а человек, инстинктивно ищущий правду, осуждающий всякую несправедливость, представал перед зрителями. «Чистый духом мужик», — так отозвался о нем А. Р. Кугель<sup>300</sup>. Сейчас, когда мы увидели удивительного Акима — Ильинского в спектакле Малого театра, трудно себе представить другого исполнителя и другое понимание этой роли. Конечно, в Акиме Ильинского сказалось не только высокое мастерство исполнителя и режиссуры, но и общие завоевания нашей науки о Толстом и советской театральной культуры в целом. В 1890-е годы, когда Давыдов встретился с образом Акима, его задача состояла в том, чтобы в противовес плоскостному изображению «очищенного», зализанного крестьянина, идеализированного выразителя авторских идей, как рассматривали этот образ критики и актеры того времени, показать сложный человеческий характер, тянущийся к справедливости и добру. В этом смысле, если попытаться искать начало той линии, которая привела к актерской победе Ильинского, мы неизбежно придем к Акиму — Давыдову.

Интересно, что когда при первой постановке «Плодов просвещения» в Александринском театре (1891) Давыдову предложили роль Звездинцева, артист отказался и выбрал роль третьего мужика. Именно третьего. Известно, что каждый из трех толстовских мужиков наделен своим характером, биографией, языком. Третий мужик, самый старший, проведший большую часть жизни «под барином», то есть еще при крепостном праве, — «тихий, кроткий», по словам Толстого. Он сродни Акиму и по возрасту, и по внешнему облику, и по какой-то душевности и честности. Давыдов показывал старого богобоязненного крестьянина нищей деревни. Во взоре Давыдова, его вздохах, знаменитой фразе: «Не то, что скотину, — куренка, скажем, и того выпустить некуда» — раскрывалась трагедия русского безземельного крестьянства глубже, чем в иных экономических трактатах. Нельзя не отметить, что фраза о куренке была в то время крылатой и олицетворяла собой жалкое существование нищих, безземельных крестьян.

Известно, что актеры Александринского театра, игравшие господ, не нашли сатирических красок для изображения внутренне опустошенных, по-идиотски прожигающих жизнь хозяев и гостей дома Звездинцевых. Участие же Давыдова в «Плодах просвещения», его подлинно реалистическая игра во многом определили общественное звучание спектакля.

В 1887 году, 19 ноября в театре Корша состоялась премьера «Иванова» А. П. Чехова. Давыдов выступил в главной роли. Совместная работа над пьесой Чехова сблизила писателя и артиста. В письмах Чехова 1887 – 1888 годов часто можно встретить имя Давыдова. Закончив сезон 1887/88 года у Корша, Давыдов вернулся на Александринскую сцену. Чехов писал ему: «Петербург выиграл, а Москва в проигрыше; мы остаемся без В. Н. Давыдова, а я лично без одного из тех знакомых, расположение которых я особенно ценю... Желаю Вам всякого

---

<sup>300</sup> Н. пов. [А. Р. Кугель]. «Власть тьмы». «Петербургская газета», 1895, № 287, 14 октября, стр. 4.



успеха и спасибо за прошлый сезон. Я рад, что судьба, хотя и не надолго, столкнула меня с Вами и дала мне возможность узнать Вас»<sup>301</sup>.

Для Давыдова написал Чехов драматический этюд «Лебединая песня» («Калхас»).

По приезду в Петербург Давыдов часто выступал с рассказами Чехова на литературных вечерах, концертах, в частных домах. Чеховские рассказы читали и другие артисты, но к Давыдову проявлялся особый интерес: это был актер, хорошо знавший писателя лично, имевший заслуженную репутацию превосходного чтеца. Кроме того, он один из первых еще в середине 1880-х годов начал исполнять рассказы Чехова. В эстрадном репертуаре Давыдова были «Злоумышленник», «Налим», «Ванька», «Злой мальчик», «Трагик», «Припадок» и другие рассказы.

Вопрос о постановке «Иванова» в Александринском театре долго обсуждался в литературно-театральных кругах Петербурга. В связи с возвращением в столицу Давыдова, исполнявшего главную роль в чеховском спектакле у Корша, постановка пьесы стала реальностью. Решительный шаг в осуществлении ее сделал главный режиссер Александринского театра Ф. А. Федоров-Юрковский — отец известной актрисы М. Ф. Андреевой. Высокообразованный человек с передовыми взглядами, Федоров-Юрковский тянулся к молодым писателям, артистам и чутко улавливал настроения прогрессивной интеллигенции. В свой бенефис он остановил выбор на «Иванове».

Несмотря на желание всеми силами содействовать успеху «Иванова», Давыдов не был уверен в предстоящей удаче. В одном из писем к Чехову он заявил: «Трудно предположить, чтоб даже в нашем антихудожественном Петербурге нашлись такие умники, которые были бы способны шикать “Иванову”»<sup>302</sup>. Это была, быть может, не очень ловкая, но искренняя дружеская подготовка Чехова к возможному неудаче. Где-то подсознательно актера беспокоила мысль, что пьесу могут не понять. И не желая, как главный исполнитель, быть ответственным за неудачу, Давыдов подумывал о том, чтобы взять любую другую роль, только не роль Иванова. Он даже осторожно попытался предложить себя Чехову в качестве исполнителя роли Лебедева. С. И. Смирнова-Сазонова отметила в дневнике: «Задал Чехов работы с “Ивановым”. Давыдов эту роль играть не хочет, Н[иколай] тоже, а кроме их никому»<sup>303</sup>.

Почему же Давыдов, игравший роль Иванова у Корша, не хотел, или скажем мягче, не очень хотел играть ее в Петербурге? Тут были свои причины. Сразу же после коршевской премьеры газеты оживленно спорили о характере главного героя. Аплодисменты и шиканье, восторженные отзывы и протесты — такими крайностями сопровождалась премьера. Основной упрек сводился к

---

<sup>301</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 14, стр. 92.

<sup>302</sup> Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 331, № 42.1. Письмо В. Н. Давыдова А. П. Чехову от 15 января 1889 г.

<sup>303</sup> Запись от 15 января 1889 г. Николай — Н. Ф. Сазонов.

неясности характера Иванова. Что это за герой — положительный или отрицательный — недоумевали многие. Александринские актеры и петербургская публика предпочитали здесь полную ясность, они желали непременно видеть перед собою либо ангелов, либо подлецов, как говорил Чехов.

Получив отзывы, свидетельствующие о непонимании пьесы, Чехов в пространным письме к Суворину попытался дать подробную характеристику главным персонажам «Иванова», а затем специально для Александринского театра он дважды перерабатывал драму<sup>304</sup>.

За двенадцать дней до премьеры, назначенной на 31 января 1889 года, Чехов приехал в Петербург. Давыдов писал Чехову 22 января 1889 года: «После Вашего ухода я еще несколько раз прочитал роль Иванова в новой редакции и положительно не понимаю его теперь. Тогда Иванов был человек добрый, стремящийся к полезной деятельности, преследующий хорошие цели, симпатичный, но слабохарактерный, рано ослабший, заеденный неудачами жизни и средой, его окружающей, больной, но сохранивший еще образ человека, которого слово “подлец” могло убить.

Иванов в новой редакции полусумасшедший, во многом отталкивающий человек, такой же пустомеля, как Боркин, только прикрывающийся личиной страданий, упреками судьбе и людям, которые будто его не понимали я не понимают, черствый эгоист и кажется действительно человеком себе на уме и неловким дельцом, который в минуту неудавшейся спекуляции застреливается...

Как друг, как человек, уважающий Ваш талант и желающий Вам от души всех благ, наконец, как актер, прослуживший искусству двадцать один год, я усердно прошу Вас оставить мне Иванова, каким он сделан у Вас в первой переделке, иначе я его не понимаю и боюсь, что провалю»<sup>305</sup>.

После получения этого письма Чехов вновь посетил Давыдова, разъяснил ему роль. Артист согласился с Чеховым, и все же общей точки зрения на образ Иванова у них не было: «С нудным Давыдовым ссорюсь и мирюсь по десять раз на день», — писал Чехов накануне премьеры<sup>306</sup>.

«Иванов» — большая победа Александринского театра, принципиальная удача на его творческом пути. В спектакле участвовали крупнейшие силы театра — роль Иванова играл Давыдов, Лебедева — Варламов, Сарру — Стрепетова, Шабельского — Свободин, Сашу — Савина (на премьеры, затем — Мичурин), Боркина — Далматов, Авдотью Назаровну — Стрельская. Многочисленные отзывы прессы, воспоминания и переписка современников свидетельствуют о живом общественном резонансе и неугасающем интересе, сопутствовавшем первым представлениям чеховской пьесы. Глубокое

---

<sup>304</sup> См.: А. П. Скафтымов. О работе Чехова над пьесой «Иванов». «Уч. зап. Лен. гос. пед. ин-та», т. 67, кафедра русской литературы, 1948, стр. 202 – 211.

<sup>305</sup> Цит. по кн.: С. Балухатый. Чехов-драматург. Л., ГИХЛ, 1936, стр. 291 – 292.

<sup>306</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 14, стр. 299.

воплощение в спектакле получили образы Иванова и Сарры в исполнении Давыдова и Стрепетовой.

После долгих колебаний, сомнений, творческих поисков Давыдов нашел единственно верный путь раскрытия образа Иванова, путь, не только обеспечивший ему заслуженный успех, но и положивший начало той традиции исполнения роли, которая дошла до наших дней.

Иванов — Давыдов — мягкий, обаятельный человек, примирившийся с апатией, душевной депрессией, пассивностью. «Именно талант, — писал Суворин о Давыдове, — дал ему удивительно верные ноты для изображения человека слабого, но способного возбуждаться до высокой степени, до сумасшествия, в эти мгновения можно убить и застрелиться. И эта черта, превосходно переданная артистом, эти несколько мгновений, какие-нибудь полминуты, лучше объясняют Иванова, чем все рассуждения и признания этого лица»<sup>307</sup>.

С большой драматической силой проводил Давыдов сцену с доктором Львовым и особенно знаменитый финал третьего акта, когда доведенный до отчаяния несправедливыми упреками жены, он бросает ей в лицо низкие, оскорбительные слова и в исступлении кричит: «Так знай же, что ты скоро умрешь...» Словно подкошенная, сникала Сарра — Стрепетова от страшных слов мужа, в справедливость и душевную чуткость которого она так безраздельно верила.

Современники сразу же отметили оригинальность, необычность нового спектакля: «Все в пьесе свежо, ново и проникнуто тонким психологическим анализом. Успех был колоссальный, такой успех, который редко случается на нашей драматической сцене», — свидетельствовала «Петербургская газета»<sup>308</sup>. На следующий день та же газета писала: «Драма г. Чехова вызвала восторженный крик всего театра, пробудила, увлекла эту публику, пресыщенную зрелищами и всегда якобы недовольную... Драма втягивала в себя, будила мысли, проникала в души и оставляла надолго неизгладимый след. В этом-то и сказалась сила таланта. Человек на вид самый обыкновенный, просто какой-нибудь Иванов, а между тем в тайнике его души таятся такие страдания, такие мучения, что смерть этому заурядному человеку является желанной... Драма производит глубокое впечатление. Автор своей искренностью, любовью к людям и силой своего таланта поднимает в зрителе такие чувства, которым, быть может, пришлось бы совсем заглохнуть. «Иванов» имеет благотворное действие, а не бьет по больным нервам. При виде этой драмы пробуждается человечность, которою наполнена вся драма. Новизна мысли, простота компоновки, свежесть, оригинальность составляют прелесть этого произведения. Оно не похоже ни на что до сих пор нами виденное на подмостках сцены».

---

<sup>307</sup> А. Суворин. «Иванов», драма в 4 д. Антона Чехова. «Новое время», 1889, № 4649, 6 февраля, стр. 3.

<sup>308</sup> «Иванов», драма А. Чехова. «Петербургская газета», 1889, № 31, 1 февраля, стр. 3.

«Публика принимала пьесу чутко и шумно с первого акта, — вспоминал И. Л. Щеглов, — а по окончании третьего, после заключительной драматической сцены между Ивановым и больной Саррой, с увлечением разыгранной В. Н. Давыдовым и П. А. Стрепетовой, устроила автору совместно с юбиляром-режиссером восторженную овацию. “Иванов”, несмотря на многие сценические неясности, решительно захватил своей свежестью и оригинальностью, и на другой день все газеты дружно рассыпались в похвалах автору пьесы и ее исполнению»<sup>309</sup>.

Ниже приводятся выдержки из большого письма-отчета драматурга М. И. Чайковского, брата великого композитора, к А. П. Чехову. Чайковский делится своими впечатлениями о втором представлении «Иванова» в Александринском театре, состоявшемся 6 февраля 1889 года.

«Согласно обещанию, вот Вам, милый Антон Павлович, отчет о вчерашнем представлении. Зала совершенно полная... Много лиц, бывших на первом представлении. Первый акт я застал только в конце, поэтому ничего не могу сказать о его исполнении. Занавес опустили при аплодисментах средней силы, вызовов — один. Второй акт шел как в бенефис Федорова, до появления Сашеньки. Вместо изящной фигуры Савиной показалась, по-моему, очень не симпатичная по внешности и отнюдь не изящная — Мичурина. Говорила она очень тихо, играла очень сдержанно (как я потом узнал — от страшного волнения). Обращение к скучающим барышням она произнесла вяло и безжизненно. Сцена Марфуши произвела фурор-вызов. Объяснение Саши опять прошло у Мичуриной под сурдинку. По окончании акта — два вызова с криками “автора”. Если бы Вы были здесь, Вы бы должны были выйти, но сила их не настолько была велика, чтобы стоило режиссеру объяснять о Вашем отсутствии. Третий акт безусловно прошел еще лучше, чем на первом представлении... Мичурина хоть и была хуже Савиной, но, как говорится, “ансамбля не испортила”; а некоторые вещи сказала очень мило. Давыдов в сцене с доктором и женою был превосходен. Стрепетова еще лучше. Фразу “Когда, когда он сказал?” она произнесла внятнее и со стоном, от которого только камень, кажется, не заплачет. Я был потрясен до глубины души. Вся зала, как один человек, начала вызывать Вас. Помощник режиссера вышел объявить об Вашем отсутствии. Актеры выходили раз шесть раскланиваться перед публикой... В общем, успех пьесы был тот же, что 31 января, но менее блестящий с внешней стороны, потому что Вы отсутствовали... А я, в общем, по окончании ее остался при том же мнении, что это самое талантливое произведение из всех новых, какие я видел на Александринской сцене, и что в авторе ее сидит будущий великий драматург, который когда-нибудь скажет нечто великое»<sup>310</sup>.

Несмотря на признанный успех «Иванова», управляющий труппой Александринского театра А. А. Потехин, придерживавшийся консервативных

---

<sup>309</sup> И. Л. Щеглов. Из воспоминаний об Антоне Чехове. В кн.: «Чехов в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1954, стр. 153.

<sup>310</sup> Цит. по кн.: С. Балухатый. Чехов-драматург, стр. 90 – 92.

взглядов на драматургию и не любивший ничего нового, редко назначал представления пьесы. После премьеры 31 января 1889 года пьеса прошла в феврале — четыре раза, в апреле — два раза, в сентябре и октябре — по три раза. В. А. Тихонов писал Чехову 6 марта 1889 года: «Потехин с “Ивановым” поступил нехорошо: во-первых, он мог бы смело поставить его за это время не пять, а по крайней мере семь раз, а во-вторых, поставить два раза утром и в такие дни, как понедельник и среда, — это тоже своего рода реприманд. Ну да при всем том “Иванов” все-таки вышел победителем. А какие разноречивые толки он вызвал — просто восторг. Посмотрите, что он, т. е. “Иванов”, будет делать с будущей осени, если только Потехин не будет тормозить. Да, впрочем, пускай тормозит; “Иванова” он все-таки не умалит»<sup>311</sup>.

В. Н. Давыдов, один из тех, кто дал сценическую жизнь чеховскому произведению, включил пьесу в свой гастрольный репертуар и в течение ряда лет играл роль Иванова в многочисленных поездках по провинции. Артист писал Чехову из Киева в 1889 году: «Наш дорогой “Иванов” производит везде сенсацию и возбуждает самые разнообразные суждения и толки, прием ему отличный»<sup>312</sup>.

После «Иванова» Давыдов играл с успехом во всех крупных пьесах Чехова — Сорина в «Чайке», Войницкого в «Дяде Ване», Чебутыкина в «Трех сестрах», Фирса и Симеонова-Пищика в «Вишневом саде». И вот если поставить вопрос, почему именно Давыдов стал во главе ансамбля александринцев, в чем главное отличие его искусства от игры подавляющего большинства актеров труппы, среди которых было много талантливых мастеров, то коротко можно ответить так: это произошло прежде всего потому, что Давыдов постиг стиль и дух чеховской драмы. Это не было завоеванием для сцены еще одного писателя. То было отрицание всего старого, рутинного, закостенелого, утверждение нового содержания и новой формы в драме и театре.

Драмы Чехова диктовали необходимость создания нового театра с иными представлениями о театральности, с пересмотром прежних основ актерской техники и сценического мастерства. Драмы Чехова оказались «не театральными» для тех, кто считал «театральными» Крылова и Шпагинского: для того, чтобы исполнять Чехова, нужен был актер с новым пониманием сценических задач. Таким актером был Давыдов.

Чеховская любовь к людям со всеми их слабостями и противоречиями, отсутствие дилеммы «хороший» и «плохой», замена ее куда более важным вопросом — как ощущает тот или иной человек моральные проблемы своего времени, глубокие раздумья о жизни, тема гражданской ответственности человека перед обществом и самим собой, обличение пошлости, фарисейства, лжи и лицемерия — все это было близко и дорого Давыдову. Драматургия Чехова, требовавшая от актера новых средств выражения, нашла в Давыдове

---

<sup>311</sup> Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 331, № 60.35.

<sup>312</sup> Найденные дни. Публикация Н. Гитович. «Театр», 1960, № 1, стр. 160.

тонкого интерпретатора. В его сценической палитре не было густых красок. Играя без аффектации, без подчеркивания и резких противопоставлений, используя паузы, но так, что они не прекращали действие мысли и внутренней жизни героя, глубоко вскрывая подтекст, Давыдов был первым в русском театре актером, почувствовавшим в Чехове новатора драматической поэзии. Почувствовав это, Давыдов ощутил и понял новые задачи и требования, стоявшие перед театром. Впереди его ждали большие победы и серьезные испытания.

***К. А. Варламов. Традиционное представление о Варламове как о комике. Разносторонний характер дарования актера.***

***Ю. М. Юрьев об основных ролях Варламова. Сатирические образы — Варравин («Дело»), Юсов («Доходное место»), Фурначев («Смерть Пазухина»). Варламов в комедиях и водевилях. Варламов об искусстве актера и о себе***

В труппе Александринского театра конца XIX века особое место занимал К. А. Варламов. С первых же дебютов актер завоевал расположение зрителей, которое, возрастая с каждым годом, превратилось вскоре в трогательную любовь к баловню публики «дяде Косте». Его доброта, общительность, жизнерадостность, внимание к людям, человеческое и сценическое обаяние придавали всему облику талантливейшего актера удивительную «симпатичность» и всеобщую популярность. Вокруг его имени складываются добродушные легенды, смешные анекдоты о варламовской наивности в жизни и на сцене, о гостеприимном доме артиста, куда каждый мог заглянуть в любое время дня и ночи, так сказать, «на огонек», поесть, отдохнуть и уйти, не только не повидав хозяина, но и не зная толком, где именно побывал.

В многочисленных газетных фельетонах и очерках, а также в театральных мемуарах, вышедших при жизни Варламова и после его смерти, имя актера все чаще и чаще связывалось с разными театральными и житейскими курьезами о его забывчивости, необразованности, громадном аппетите, обломовской пассивности и лени.

«Царь русского смеха» — так назвал Э. А. Старк свою книгу о Варламове. Эти слова верно выражали широко распространенное о нем мнение. Стоило его большой, тучной фигуре появиться на сцене, как театр дрожал от рукоплесканий. Неизменную улыбку у слушателей вызывали многочисленные — выдуманные и невыдуманные — рассказы о его личной жизни. Папиросы «Дядя Костя» с изображением на коробке смеющегося лица Варламова имели большой спрос. Но было бы грубой, непростительной ошибкой не увидеть за всей этой милой эксцентричностью и забавными деталями сложной творческой судьбы большого художника.

Константин Александрович Варламов (1849 – 1915) — сын известного композитора А. Е. Варламова.

Семья Варламовых была дружна с семьей актрисы Александринского

театра Е. П. Струйской, которая и пробудила интерес юноши к сцене. Он начал играть в любительских спектаклях «в сарае на Черной речке», а семнадцати лет, набравшись смелости, написал письмо актрисе А. М. Читау, державшей антрепризу в Кронштадте. Ему положили жалованье двадцать пять рублей в месяц и приняли в профессиональную труппу.

На сцене кронштадтского театра появился молодой человек — полный, огромного роста, с мощным голосом. Но этот актер с массивной фигурой был умилителен и грациозен. Он легко, и изящно двигался, танцевал, пел. Природный юмор, обаяние и полнейшая невозмутимость делали его по-настоящему смешным. Он быстро завоевал популярность. По существу, без образования и без всякой школы актерского искусства, Варламов стал очень скоро известным среди деятелей провинциального театра. Его начали приглашать в крупные театральные антрепризы. Прослужив восемь лет в провинции, Варламов успел побывать в Вильно, Гельсингфорсе, Саратове, Казани, Нижнем Новгороде. Среди своих партнеров-учителей он в первую очередь называл Читау, у которой начинал свой путь, и А. И. Шуберт, служившую с ним в Вильно.

Будучи на гастролях в Нижнем Новгороде, Н. Ф. Сазонов обратил внимание на молодого актера и помог ему поступить на казенную сцену. В 1875 году началась сорокалетняя служба Варламова в Александринском театре.

О дебютном выступлении Варламова в комедии Н. А. Потехина «Злоба дня» «Петербургская газета» писала: «Сколько простоты, сколько смысла и выдержки всей роли и при этом какой поразительный тон во всех интонациях голоса, какая правда и умение жить на сцене настоящей жизнью. Мы глубоко убеждены, что этого молодого артиста ожидает блестящая будущность»<sup>313</sup>.

Варламову повезло. Уже на первых порах пребывания его на Александринской сцене, кроме неизбежных комедий и оперетт, ему пришлось столкнуться с драматургией Островского. На премьере комедии «Волки и овцы» (1875) он играл роль Чугунова, а на первом представлении «Правда — хорошо, а счастье — лучше» (1876) — Силу Грознова.

Роль Грознова — одна из любимейших ролей Варламова. В его исполнении это был не просто добродушный пьяница, комичный «унтер» в отставке, а сердечный старик, умный, душевный человек, который хоть и прячет светлые, трогательные стороны своего характера, но они все равно часто дают о себе знать. Современники отмечали постепенное углубление и совершенствование Варламовым этой роли, утверждая, что по одной роли Грознова он должен быть признан «артистом первой величины».

В первые годы пребывания в Александринском театре Варламов нередко искал дешевого успеха. Он допускал комические «кренделя» и «фортели», часто стараясь уйти со сцены под аплодисменты зрителей, любил играть «на вызов» Воздавая должное таланту молодого актера, критика писала об этой его «слабости». Варламов прислушивался к многочисленным упрекам. В 1879 году, говоря о роли Акимыча в пьесе Н. Я. Соловьева «На пороге к делу» и об

---

<sup>313</sup> «Петербургская газета», 1875, 170, 10 мая, стр. 2.

исполнении ее Варламовым, критик писал: «Этот старый добродушный ворчун выхвачен прямо из жизни и на нем, говоря по правде, сосредоточивается весь интерес. Г. Варламов исполнил эту роль весьма недурно, воздерживаясь от шаржа и пересола. По-видимому, указания критики приняты им к сведению, так как в последнее время он играет гораздо сдержаннее»<sup>314</sup>.

Варламова пригласили в театр на амплуа комедийного актера. В то время в Александринском театре служил даровитый комик В. И. Виноградов (1824 – 1877), пришедший сюда в 1870 году из провинции. Это был хороший актер, шагнувший за рамки комедийного амплуа, с успехом игравший такие роли, как Бессудный («На бойком месте»), Юсов («Доходное место»), Мамаев («На всякого мудреца довольно простоты»), Расплюев («Свадьба Кречинского») и др. После смерти Виноградова многие его значительные роли перешли к Варламову.

В обзоре сезона 1879/80 года тонкий ценитель сценического искусства Д. В. Аверкиев причислял Варламова к крупнейшим актерам Александринской труппы. «Публика относится также весьма сочувственно к г. Варламову, — писал он. — Новых ролей у него в нынешнем сезоне было немного, но нельзя не упомянуть, что он прекрасно исполнял Клюкву в “Много шума из ничего” и был прелестен в роли Рисположенского. Следует прибавить, что обе роли принадлежат пьесам художественным, то есть таким, в которых большинство александринских актеров чувствует себя не на месте, а потому их удачное исполнение должно быть поставлено в особую заслугу г. Варламову»<sup>315</sup>.

Изо дня в день Варламов занят в текущем репертуаре. В первые неполные восемь лет службы в театре (1875 – 1881) он исполнил сто шестьдесят девять ролей, то есть в среднем двадцать четыре роли в год. Всего же Варламов по своим собственным подсчетам за сорок лет работы сыграл около тысячи ролей. Среди них — подавляющее большинство в слабых, никчемных пьесах. «Я играю и репетирую каждый день — устал играть всякую дрянь», — писал он 15 октября 1899 года Н. С. Васильевой<sup>316</sup>.

Каким громадным талантом надо было обладать, чтобы не превратить свое искусство в ремесленничество, не засорить его штампами в шаблонном.

Публика привыкла видеть в нем актера, «который смешит». Сам Варламов чувствовал в себе силы и возможности играть драматические и даже трагические роли и неоднократно делился своей мечтой с товарищами по сцене. На их лице он видел улыбку, а иногда короткое, но достаточно веское: «Зачем тебе это, Костенька?» Зрители не хотели менять варламовский смех на варламовские слезы, а молодые комики, глядя на его успех, изо всех сил старались копировать Варламова, за что получали прозвище «Варламчонки». Актеры нередко хотят играть не соответствующие их дарованию и возможностям роли. П. М. Садовский, замечательный актер бытовой складки,

---

<sup>314</sup> И. Алферов. Театр и музыка. «Русская правда», 1879, № 27, 28 января, стр. 3.

<sup>315</sup> Д. Аверкиев. Театральные заметки. «Голос», 1880, № 69, 9 марта, стр. 2.

<sup>316</sup> ЦГАЛИ, ф. 714, оп. 1, ед. хр. 48, л. 18.



непревзойденный исполнитель «Кит Китычей» Островского, настоял на роли короля Лира и провалился. В. П. Далматов, знаменитый «фат», блестящий талант комедийной окраски, лучший Кречинский русской сцены, мечтал о трагических ролях, часто играл их во время гастролей и, как правило, терпел фиаско. Думали, что и Варламов не понимает своих возможностей.

Но искусству Варламова были близки принципы синтетического театра, то есть того театра, который не знал резкого противопоставления трагического и комического. Внешние данные Варламова, его способность импровизировать на сцене и, главное, пожалуй, быстро завоеванная репутация комического актера не позволили ему проявить все стороны своего дарования. Но и то, что он сделал, заставляет говорить о нем не только как о комическом актере. Ю. М. Юрьев в своих «Записках» воссоздал многогранный творческий облик Варламова. Юрьевские страницы о Варламове — лучшее, что написано об этом актере. Роли, сыгранные Варламовым, Юрьев подразделяет на несколько основных групп. К первой категории он относит роли, которые наиболее соответствовали сущности Варламова как человека; в характерах этих людей присутствовала доброта, непосредственность, искренность, сердечность, то есть чувства, которые всегда, так сказать, всегда были при актере.

«Вторую категорию ролей, — пишет далее Юрьев, — составляют явно противоположные образы: сухие, жесткие, злобные, алчные стяжатели, сладкоречивые ханжи и лицемеры, заядлые карьеристы, не брезговавшие никакими средствами для достижения своих грязных, эгоистических целей. Казалось бы, это совсем чуждые характеру Варламова черты, а между тем он чувствовал и их, воспринимая как протест, как антитезу своего мироощущения, и умел находить для их воплощения густые темные краски, беспощадно бичуя порочность такого сорта людей»<sup>317</sup>.

Ю. М. Юрьев подробно описал игру Варламова в роли Муромского («Свадьба Кречинского»), роли, характерной для первого круга образов актера: «К. А. Варламов необыкновенно как внушал симпатии к своему милому, доброму, немного ворчливому Петру Константиновичу Муромскому. В изображении Варламова он не представлял из себя ничего особенного: самый обыкновенный, то, что называется зауряд-старичок — посредственность, каких много... В нем пленяла необыкновенная мягкость, доброта, деликатность — не наносная, а органическая — и это проявлялось во всем, в частности, в необычайной мягкости речи, его бархатного голоса, даже тогда, когда он нервничал или даже кричал. Кричал он в минуты раздражения, — и притом так, что можно было про него сказать: “Пугает, а мне не страшно”. Варламов так слился с сущностью такого понимания Муромского и так органично и, я бы сказал, многогранно подавал этот, казалось бы, весьма немудреный по своему внутреннему миру образ, что Муромский в его изображении, благодаря способности этого артиста проникать в самые сокровенные тайники человеческого сердца и обнаруживать их перед зрителем, вместо банального старичка помещика дореформенных времен превращался в весьма

---

<sup>317</sup> Ю. М. Юрьев. Записки, т. 1, стр. 449 – 450.

привлекательного своею искренностью и простодушием, внушающего к себе общую симпатию и сочувствие человека»<sup>318</sup>.

В другой пьесе Сухово-Кобылина — «Дело» (1882), пробившейся сквозь цензурные препоны во многом благодаря хлопотам Давыдова, Варламов играл роль жестокого лихоимца и взяточника Варравина. Артист, по замечанию Г. К. Крыжицкого, «сумел сменить свое обычное веселое добродушие на драматические тона и дать выпуклый образ закоренелого взяточника, изворотливейшего сутяги... Варламов от спектакля к спектаклю насыщал образ страшного человека все новыми и новыми деталями. Варравин... вырос в фигуру почти символическую. Это был человек-паук, чиновник-спрут, вампир, высасывающий из своей жертвы жизненные соки; зловещая фигура взяточника, хватящего просителя за горло мертвой хваткой»<sup>319</sup>. По свидетельству современников, Варламов в роли Варравина «возмущал умы» и вызывал ужас.

Жесткие сатирические краски находил Варламов и для изображения Юсова («Доходное место»). О Юсове — Варламове подробно рассказал Ю. М. Юрьев. Образ взяточника и подхалимы был точно и зло воплощен Варламовым. В образе Фурначева («Смерть Пазухина»), не погнушавшегося пробраться с поддельным ключом к сундуку только что умершего тестя, Варламов подчеркивал зловещие черты.

Играть такие роли как Варравин, Юсов, Фурначев, Варламову было необычайно трудно. Он должен был постоянно думать не только о создании жизненно достоверного, психологически наполненного образа, но и преодолевать застывшую репутацию беспечного комика. Нередко эта репутация мстила ему. Так, например, было с образом Фурначева. Страшная сцена ограбления мертвого старика Пазухина вызывала в зале легкомысленное, по выражению рецензента, настроение. Такая неожиданная реакция зрительного зала, реакция, продиктованная отнюдь не его игрой, а долголетней привычкой зрителей веселиться, когда на сцене «дядя Костя», доставляла ему немало горьких минут.

В комедийных ролях его боготворили, в драматических удивлялись («Как может так играть Варламов!»), а слезам его не верили или не хотели верить. «Не верят слезам Варламова — жаловался он В. А. Мичуриной-Самойловой. — Был со мной такой случай, Веруша. У меня умерла нянька, которую я очень любил. Она была для меня второй матерью. Я шел за гробом и плакал. А встречные меня узнавали и смеялись, приговаривая: “А Варламов-то плачет по-настоящему!”»<sup>320</sup>

В пьесах Островского Варламов сыграл сорок ролей. Островский и Варламов были точно созданы друг для друга. Сам Варламов говорил: «Ничего

---

<sup>318</sup> Там же, стр. 469 – 471.

<sup>319</sup> Г. Крыжицкий К. А. Варламов. М.-Л., «Искусство», 1946, стр. 47 – 48. Премьера «Дела» с участием К. А. Варламова, В. Н. Давыдова (Муромский), Н. Ф. Сазонова (Тарелкин) интересна еще тем, что здесь впервые в Александринском театре была проведена генеральная репетиция с публикой.

<sup>320</sup> В. А. Мичурина-Самойлова. Шестьдесят лет в искусстве, стр. 59.

я так не желал бы, как основания в Петербурге театра имени Островского. Театр так и должен называться “театром Островского”. И на фронтоне пусть красуется бюст драматурга. Буду просить, чтобы меня первого приняли в этот театр».

Кроме упоминавшихся уже Чугунова, Грознова и Юсова, актер создал множество типов Островского, преимущественно купцов-самодуров. Это — Большов («Свои люди — сочтемся»), Русаков — «Не в свои сани не садись»). Ахов («Не все коту масленица»), Курослепов («Горячее сердце») Вот как описывает Э. А. Старк впечатление от игры Варламова в одной из подобных ролей — Тит Титыча Брускова в «Тяжелых днях»: «Варламов появился... Сел, уставился в одну точку, голову повернул, рукой махнул — все картина, все необыкновенно живописно, хоть сейчас на полотно, все ярко и колоритно, напоминая по сочности мазка живопись Репина. Завел свои речи, истинно самодурственные речи, — какая гамма оттенков, какое разнообразие интонаций, из которых каждая ярким светом озаряет потемки души Брускова, совершеннейшего из самодуров Островского, махрового, можно сказать, самодура. Это не была игра, но вдохновенное творчество тут же на глазах восхищенного зрителя. Своими жестами, широкими и определенными, Варламов точно высекал из грубого серого камня, из монолитной скалы, четкими звучными ударами молотка монументальную фигуру, в которой запечатлено было все темное царство Островского и которая тенью своей закрывала малейший луч света извне»<sup>321</sup>.

Отмеченные критиком «гамма оттенков» и «разнообразие интонаций» можно отнести ко всем ролям Варламова. Его голос, необычайно богатый по диапазону (доходил до двух октав), сочный, звучный, гибкий, напоминал музыкальный инструмент, из которого умелый артист извлекал различные звуки. К сожалению, звукозаписывающая техника того времени была очень несовершенна, но и те записи, которые сохранились, записи почти полувековой давности, дают возможность услышать и понять эту сторону варламовского дарования. С исключительной изобразительностью и красочностью рисовал Варламов — Осип («Ревизор») «тонкую и политичную» жизнь в Питере. Каждая фраза звучала, жила, была наполнена то восхищением, то иронией, то сарказмом.

Неподражаем был Варламов и в водевилях. В его Мордашове («Аз и Ферт»), Синичкине («Лев Гурыч Синичкин»), Морковкине («Что имеем, не храним — потерявши, плачем») проявилась свойственная Варламову склонность к импровизации, органичной, соответствующей стилю произведения, характеру изображаемого лица. Но он не признавал импровизации, которая шла вразрез с сутью произведения. Когда однажды на спектакле «Мнимый больной» Мольера в 1898 году актриса А. П. Никитина, игравшая роль служанки Туанетты, позволила себе ряд грубых отсебятин только для того, чтобы посмешить публику, Варламов резко возмутился этим.

---

<sup>321</sup> Эдуард Старк (Зигфрид). Царь русского смеха. К. А. Варламов. Пг., 1916, стр. 100.

Варламов нередко выступал в концертах с тенором Мариинского театра М. М. Чупрынниковым. Пели дуэтом. Бывало, что заразительная комедийность Варламова не давала возможности его партнеру продолжать пение. После первого куплета Чупрынников убегал за кулисы, едва сдерживаясь от душившего его смеха. Невозмутимый Варламов оставался на сцене один. Серьезно и безмятежно заканчивал он номер.

Театральные воспоминания полны свидетельств о наивности, непосредственности и малой образованности Варламова. Причем многие мемуаристы с умилением пишут о незнании Варламовым хрестоматийных вещей, возводя это в некое достоинство, которое, якобы, придавало игре актера особую искренность и простоту. Но сам Варламов ощущал очевидные изъяны в своем образовании и тяготился ими. Сохранилось более двухсот писем актера к приемной дочери — А. К. Варламовой-Петровой. Из всех гастрольных поездок и посещений курортов с целью похудеть. (Варламов страдал тяжелой «слоновой» болезнью) он регулярно на протяжении двадцати пяти лет (1890 — 1915) писал письма дочери. В них почти нет рассуждений об искусстве, оценок пьес, отзывов об игре товарищей по гастролям. Личный успех, подношения зрителей, сумма сбора, погода, самочувствие, советы и наставления дочери — вот что прежде всего занимает актера. И в то же время сквозь все письма этого простодушного, трогательно заботливого, снисходительного к себе и к окружающим человека, настойчиво пробивается одна мысль. Варламов говорит о необходимости учиться, советует больше читать, приобретать знания. С сожалением признается он дочери в том, что безвозвратно пропустил в свое время сам. В письмах к дочери Варламов предстает не как общий баловень, беззаботно относящийся к своему творчеству, твердо знающий, что его всегда вывезет природный дар. Перед нами человек, хорошо понимающий свои слабые стороны. Не есть ли это первый признак настоящего таланта?

Варламов не создал школы. Его своеобразный талант не оказал сколько-нибудь заметного влияния на молодых актеров, работавших рядом с ним. Молодежь брала себе в пример Давыдова. Таким, как Варламов, надо было родиться. То, что делал Давыдов, — этому можно было, пусть хуже или лучше, но научиться. Но главное — Давыдов олицетворял собой стиль, школу, традиции Александринской сцены, Варламов же воспринимался как самородок-одиночка. Должна была наступить новая эпоха в театре, чтобы талант Варламова приоткрылся еще с одной стороны.

### ***Современный репертуар. Новые темы и образы.***

#### ***И. В. Шпажинский. Выступления Савиной и Давыдова в его пьесах. В. А. Крылов***

В эти годы сильно возрастает количество спектаклей на современную тему. Меняется характер этих пьес, их конфликты и герои. Бурно растущая журналистика оказывает заметное влияние на драматургию. Пьесы все чаще затрагивают конкретные общественные вопросы, обсуждаемые на страницах

печати, в судебных залах, министерских канцеляриях. Прежние кумиры теряют свои позиции. Характерна судьба драматургии В. А. Дьяченко.

В 1860-е годы драмы Дьяченко были в моде, они разбирались нарасхват бенефициантами, которые ценили в его пьесах современные проблемы и эффектные роли. Так было с «Гувернером», антинигилистическими пьесами «Светские ширмы» и «Нынешняя любовь». Но постепенно пресса и публика, разгадав секрет успеха пьес Дьяченко, охладели к ним. Уже в 1870 году газета «Голос» писала: «Когда г. Дьяченко, смотря по тому, какой ветер дует, говорит в конце либеральную, консервативную, нигилистическую или патриотическую фразу, то мы нимало не удивляемся»<sup>322</sup>. Его «Скрытое преступление» (1873) — мелодрама с убийством и трогательной любовью — провалилось. А в середине 1870-х годов на Дьяченко стали смотреть как на некий жупел, способный оттолкнуть публику. Актер П. И. Малышев, например, выбравший для своего бенефиса драму Дьяченко «Законная жена» (1876), не рискнул даже выставить имя автора на афише, полагая, по-видимому, что публика скорее пойдет смотреть драму неизвестного автора, чем пьесу некогда модного, а ныне устаревшего драматурга.

В репертуаре Александринского театра 1870 – 1880-х годов значительное место занимают пьесы, в которых нашли отражение факты скандальной судебной хроники. Тема суда и законности с незапамятных времен привлекала к себе внимание писателей. К ней обращались Пушкин и Гоголь, Щедрин и Некрасов, Толстой и Достоевский. Конечно, литературно-театральная традиция могла лишь помочь появиться многочисленным пьесам на судебную тему, но не она определяла их широкое распространение. Как всегда, первопричина лежала в условиях самой жизни. В 1870 – 1880-е годы среди русского общества возник обостренный интерес к судебному производству и гласности суда. Газеты были заполнены судебными отчетами, сообщениями о раскрытых аферах, злоупотреблениях, незаконных сделках. То было время банковского ажиотажа, авантюрных махинаций и крупных краж. Двадцать лет назад аферист Кречинский подменил один солитер и обманул одну семью. Сейчас мошенники и авантюристы крали баснословные суммы, и не у одного человека, а у сотен, тысяч людей, у государства. Привычные сплетни петербургских салонов и гостиных вытеснялись сенсационными рассказами о том, как и кто разбогател, нажился, проворовался. Пусть эти рассказы в определенных кругах слыли «моветонными», но это была повседневная действительность, которая хлынула на читателя и зрителя со страниц газет и подмостков театра. Героями пьес становились люди, не знающие счета деньгам, ловкие прожигатели жизни, оборотистые дельцы. Богатство многих из них нажито нечестным путем, и театр, превращая эти истории в эффектные драмы, вершил суд над преступником.

В произведениях классиков жизненный материал переплавлялся в типические конфликты и образы. Известно, что поводом для создания комедии Островского «Волки и овцы» (1875) послужил процесс игуменьи Митрофании,

---

<sup>322</sup> Русский театр. «Голос», 1870, № 107, 19 апреля, стр. 3.

бывшей баронессы Розен, участвовавшей в темных спекулятивных махинациях. В 1884 году Чехов присутствовал на заседаниях суда по нашумевшему «скопинскому» делу, связанному с многомиллионной аферой в захолустном городе Скопине, где группа мошенников организовала «банк». Чехов исправно писал корреспонденции об этом деле в петербургские издания. Но, не ощутив в «скопинском» процессе основы для художественного произведения, Чехов не написал ни романа, ни драмы на этот сюжет. Большинство драматургов того времени поступило бы иначе. Обладая таким «выигрышным» материалом, «приправив» его трогательной любовной линией, они сочинили бы эффектную драму. Именно таким способом было создано много репертуарных пьес. Драматическому инсценированию подвергались факты судебной хроники и банальные эпизоды из светской жизни; значительно реже — события действительно важные с общественной точки зрения.

Большой успех выпал на долю комедии бывшего петрашевца А. И. Пальма «Наш друг Неклюжев». С декабря 1879 по январь 1881 года, то есть за год с небольшим, при перерывах на масленице и летом, пьеса прошла тридцать шесть раз. Содержание ее почерпнуто из нашумевшего дела о растрате кассиром Юханцевым громадной суммы (2 млн. рублей) из кассы Общества взаимного поземельного кредита. В центре спектакля — проворовавшийся кассир Неклюжев, которого играл Нильский, и дочь (богатого купца Наташа — Савина. В порыве откровенности Неклюжев сам себя изобличает перед Наташей, она же убеждается, что он ее не любит и никогда не любил. Но сцена признания, которая, по мысли драматурга, должна была стоять в центре спектакля, психологически не оправдана. Весь интерес сосредоточивался на отдельных деталях юханцевского дела, довольно точно перенесенных на сцену. О подобном методе создания пьес разгорелась полемика. Некоторые одобряли автора, другие считали, что «перенесение на сцену различных пикантных событий времени, или драматизование современных криминальных процессов не есть задача драматических писателей»<sup>323</sup>.

«Наш друг Неклюжев» шел с успехом и вызвал поток подражаний. В 1881 году была поставлена комедия С. Н. Худекова с куплетами поэта-искровца Д. Д. Минаева «Кассир». Темой ее послужило дело того же Юханцева. В конце 1883 года появилась комедия А. И. Пальма «Милочка», где изображена подлинная история проворовавшегося правителя канцелярии министерства внутренних дел. В отзыве о спектакле, который шел с участием В. Н. Давыдова, Н. Ф. Сазонова, В. О. Михневич писал: «По своему содержанию новая комедия г. Пальма принадлежит к разряду так называемых *pieces de circonstances*. Очевидно, фабула ее навеяна “перфильевским делом”, что и должно было придать пьесе, по расчету автора, интригующую остроту пикантной современности; но расчет этот — нужно правду сказать — не оправдался. Видно, что автор изучал свой драматический материал и своих героев по скудным газетным отчетам, и эта скудость вполне отразилась и на содержании

---

<sup>323</sup> С. Васильев [С. В. Флеров]. Театральная хроника. «Московские ведомости», 1879, № 307, 2 декабря, стр. 3.

пьесы, и на обрисовке характеров»<sup>324</sup>.

В поздних пьесах А. Ф. Писемского — «Финансовом гении», «Птенцах последнего слета» содержались намеки на скандальные коммерческие дела.

Тема мошенничества, хищничества, погони за наживой была частью общей проблемы обогащения буржуазии, образования крупного капитала, столкновения дворянских усадеб с «чумазым», проблемы, упорно разрабатываемой современной драматургией. Пьесы с образами обогащающихся кулаков и разоряющихся помещиков так часто ставились на Александринской сцене 1880-х годов, что выработался даже некий штамп создания подобных произведений. В таких пьесах кроме разорившегося помещика и кулака непременно фигурировал преданный барам старый дворецкий или слуга, молодой благородный студент, технолог или адвокат, духовно обогащающий барышню, на втором плане — какая-нибудь комическая старуха и влиятельный туз. Для оживления действия на сцену выводили пьяненького мещанина или экстравагантную даму. Нетрудно заметить, что некоторые образы этой схемы использованы Чеховым и превратились в «Вишневом саде» в психологически насыщенные характеры. Но в годы, о которых идет речь, эти фигуры были, как правило, безжизненными, а внимание драматурга концентрировалось на фабульной остроте и сюжетной занимательности.

Животрепещущая тема буржуазного хищничества, охоты за капиталом использовалась нередко для прямых реакционных выпадов. Характерна в этом смысле комедия князя В. П. Мещерского «Миллион» (1886). Молодой человек демократического происхождения и образа мыслей хочет жениться на дочери князя. Княжну все отговаривают. Больше других — ее мачеха, тоже влюбленная в этого молодого человека. Дочь никого не слушается. В финале выясняется, что молодой человек — подлец, его привлекает не невеста, а ее миллионное приданое.

О постановке этой пьесы ходили легенды. Говорили, что заказано шестьдесят три бальных платья, примерно столько же мундиров кавалерийских и пехотных полков, что великосветский бал в последнем акте превзойдет роскошью все балы, какие до тех пор публика видела на сцене Александринского театра. Спектаклю предшествовало около двадцати репетиций. В нем заняли Савину, Варламова, Далматова, Горбунова и других известных артистов. «Петербургская газета» высказала пожелание, «чтобы пьесы других авторов, не менее талантливых, нежели автор “Миллиона”, удостоивались со стороны дирекции такого же внимания и такой же тщательной постановки, как эта пьеса. И еще более желали бы мы, чтобы их удостоились некоторые произведения, составляющие гордость русской сцены, как, напр., “Гроза” Островского, до сих пор дающаяся и у нас, и в Москве просто в непозволительном виде»<sup>325</sup>.

---

<sup>324</sup> КЛМ. Кнд. [В. О. Михневич]. «Милочка» А. И. Пальма. «Новости и Биржевая газета», 1883, № 268, 29 декабря, стр. 2 – 3.

<sup>325</sup> Старый театрал. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1886, № 342,

Несмотря на все старания театрального начальства обеспечить пьесе успех, она провалилась. Острили, что пьеса прошла с «шиком» — на спектакле шикали. И все же дирекция поставила ее в репертуар на ближайшие дни. И тут произошел инцидент, который возник как очередной закулисный конфликт, а превратился в общественное событие, всколыхнувшее весь Петербург. Дело в том, что первоначально роль молодой княжны должна была играть Савина; затем эту роль отдали Ильинской, а Савиной предложили играть княгиню-мачеху. Предстоял бенефис актрисы Е. А. Сабуровой, отказаться играть в такой день было невозможно. Савина согласилась, но предупредила, что сыграет только премьеру, а затем роль, которую она считала не соответствующей ее амплу, должна быть передана другой исполнительнице. После премьеры Савину от роли не освободили, заявив ей, чтобы она «не капризничала». Савина подала прошение об отставке. Вскоре конфликт с начальством был улажен, и пустяшный, казалось бы, инцидент исчерпан. Но слух о том, что Савина отказалась играть в пьесе реакционера Мещерского, быстро распространился по городу. Подлинная причина была забыта, сам же факт вызвал одобрение прогрессивных кругов. Савина получила адрес от посетителей Александринского театра, подписанный Стасовым, Репиным, Крамским, Кони и другими представителями передовой интеллигенции.

Значительные общественные вопросы, ставившиеся художественной литературой 1870–1880-х годов, как правило, проходили мимо Александринского театра. Между большой, классической литературой и сценой лежал редко преодолеваемый рубеж. В драме по сравнению с романом, повестью, рассказом серьезные темы мельчают, упрощаются, искривляются. Семья, брак, любовь, бракоразводный процесс — превратились под пером Л. Толстого в гениальный роман, страстно защищавший свободу человеческого чувства. Эти же проблемы, втиснутые в рамки современной драмы, выглядели обычно как заезженные адюльтерные истории. В «Старой сказке» П. П. Гнедича (1886) действуют муж-редактор, жена и ее возлюбленный — врач. Жена и врач не хотят обманывать мужа и открыто предлагают развод. Муж соглашается. Но пока делятся переговоры о разводе, любовники успевают поссориться. Только участие Сазонова, Савиной, Далматова придавало пьесе определенный интерес.

Или вот другой пример, на этот раз связанный с рядовой прозой. В «Отечественных записках» был напечатан роман И. А. Салова «Ольшанский молодой барин». Молодой человек, только что окончивший университет, приезжает в деревню к отцу помочь ему в хозяйстве и пробует баллотироваться в мировые судьи. В романе есть заявка на общественную тему — читателя интересует вопрос, как поведет себя молодой герой с окружающими его людьми, как отнесутся они к нему, вступит ли он в борьбу за справедливость и т. д. Но ожидания не оправдываются — вторая половина романа в основном составляет любовную историю между молодым баринком и женой мельника. Созданная из романа пьеса И. Н. Ге и И. А. Салова



«Самородок» (1886) не сохранила даже общественных ноток первой части «Ольшанского молодого барина». Вся пьеса свелась к изображению любви своевольной красавицы-мельничихи Агафьи (эту роль играла М. Г. Савина) и молодого барина Курганова.

В 1892 году на Александринской сцене была поставлена пьеса В. М. Михеева «Арсений Гуров». Под именем главного героя пьесы, адвоката, публициста Гурова автор вывел известного немецкого социалиста Ф. Лассалья. Сюжет пьесы — любовная история Лассалья и Елены Дённигес, история, ставшая известной из опубликованных мемуаров. Пресса отметила слабость драмы, рабское следование автора документальной стороне трагического романа, закончившегося дуэлью и гибелью Лассалья. Даже талант В. Н. Давыдова, игравшего роль Гурова, не спас пьесы. Интересно, что спектакль вызвал резкий отзыв критика-народника Н. К. Михайловского, почти не писавшего о театре. Михайловский считал, что инсценировка биографии Лассалья привела к «опошлению» его фигуры<sup>326</sup>.

Однако ни перенесенные на сцену случаи из судебной практики и эпизоды скандальной хроники, ни драматизированные эпизоды из жизни известных людей, ни слабые отблески классической, а тем более средней прозы, не могли занять ведущего места в театре. Ничто не могло заменить той современной драматургии, которая всегда питала и питает театральное искусство. Среди множества имен современных драматургов, появившихся в те годы на афише театра, можно назвать имена братьев Потехиных, Вл. Немировича-Данченко и Сумбатов-Южина, Тихонова, Невежина, Гнедича, Пальма, Чайковского, Боборыкина, Манна, Плещеева. Они писали разные пьесы, более или менее удачные, иногда примитивные и слабые, но в этих пьесах многие актеры Александринской сцены «нашли себя», проявив разностороннее мастерство. Драматургами, во многом определившими репертуарное лицо и актерский стиль Александринского театра конца века, были В. А. Крылов и И. В. Шпажинский.

В 1878 году горячий прием у публики встретила драма мало кому известного тогда писателя Шпажинского «Майорша». Это эффектная пьеса с резким противопоставлением двух женских натур — «роковой», страстной Фени, из гордого каприза вышедшей замуж за пожилого майора, и кроткой, доброй Паши, жены молодого мельника Карягина. Карягин безнадежно влюблен в майоршу и из ревности, обиды и отчаяния убивает ее. Сюжетная схема осложнена частными конфликтами и второстепенными персонажами.

«Майорша» несет на себе следы явного подражательства. Образ крестьянина — арендатора мельницы Карягина напоминает Анания Яковлева из «Горькой судьбины» Писемского (пьеса, кстати, посвящена Писемскому), Федосья Игнатьевна — Настасью Филипповну из «Идиота» Достоевского, а общая атмосфера пьесы и ее языковая стихия — Островского. К Островскому восходит и другая, популярная тогда комедия Шпажинского «Фофан» (1880). Помещика-самодура, угнетающего свою жену, укрощает кокетливая и задорная

---

<sup>326</sup> См.: Н. К. Михайловский. Полн. собр. соч., т. 6. СПб., 1909, стлб. 979.

Ольга Васильевна. В «Кручине» (1888), как уже говорилось, ощущается влияние Достоевского, герой «Легких средств» мошенник Мажаров напоминает Кречинского и Дульчина, а знаменитая «Чародейка» (1884) создана в духе исторических драм А. К. Толстого с примесью психологического «надрыва», «достоевщины» в несколько шаблонном понимании. Ермолова, репетируя роль Настасьи Филипповны в инсценировке «Идиота», писала: «Переделки всегда неудовлетворительны, но все-таки Достоевский чувствуется. А с ним дело иметь труднее, чем со Шпажинским»<sup>327</sup>. Сравнение это не случайно.

Таким образом, при анализе драматургии Шпажинского невольно возникают ассоциации, связанные с коллизиями, характерами, общим колоритом и языковой сферой, в первую очередь, произведений Островского и Достоевского, а также Писемского, Сухова-Кобылина, А. Толстого. Речь идет, естественно, не о масштабах дарования, а об использовании некоторых уже найденных характеров и положений. Шпажинский уверенно эксплуатировал сюжеты и образы, открытые классической литературой. «Главная тема Шпажинского, — пишет Г. А. Бялый в содержательной и интересной статье о творчестве драматурга, — семейно-любовная, из этой жизненной сферы извлекает он психологические коллизии своих пьес. Жена покидает нелюбимого мужа, либо повинаясь своему свободному чувству, либо из оскорбленной гордости, если муж неблагороден, несправедлив; замужняя женщина тяготеет скукой и духотой семейного уклада; девушка рвется на волю, стремясь избавиться от семейного гнета; муж страдает от ревности или переживает трагедию обманутого доверия, или сам становится жертвой трагического любовного увлечения. Семейно-любовной теме часто дается социальный поворот, и на сцену выступают имущественные отношения, разорение и нищета; бесчестные дельцы плетут свои интриги, честные люди изнемогают в царстве всеобщей корысти, разврата, продажности и безжалостной лицемерной морали. Такие коллизии и мотивы придают драмам Шпажинского либеральный оттенок и создают атмосферу немного расплывчатой и неопределенной гуманности»<sup>328</sup>.

Общественные мотивы своих драм Шпажинский бесцеремонно вталкивал в прокрустово ложе узко понимаемой им театральности. Он огрублял образы, упрощал конфликты, тяготел к прямолинейным характерам и ситуациям. Он любил изображать неуравновешенные натуры, бравирующие неожиданными поступками. Одним из самых излюбленных приемов Шпажинского было эффектное противопоставление двух характеров с изрядной долей мелодраматического нажима, нервного подъема и искусственной аффектации. Этими средствами он достиг дешевого, но зато быстрого признания. Успех закрепляли актеры. Выступления Савиной в ролях Фени («Майорша»), Ольги («Фофан»), Настасьи («Чародейка»), Давыдова в ролях Недыхляева

---

<sup>327</sup> Письма М. Н. Ермоловой. М.-Л., ВТО, 1939, стр. 93.

<sup>328</sup> Г. А. Бялый. Драматургия И. В. Шпажинского. «Уч. зап. Саратов. гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского», т. VI, вып. филологический. Саратов, 1957, стр. 443.

(«Кручина»), Сергея Развалова («Простая история»), Далматова в роли Сильвачева («Простая история») и других выдающихся артистов превращали броскую мелодраму в психологическую пьесу, а грубо очерченные характеры в живые лица.

Другим, еще более значительным столпом ходового репертуара театра был В. А. Крылов, писавший, как говорилось, под псевдонимом В. Александров. Крылов — примечательная фигура не только в истории Александринской сцены, но и всего русского театра. Он был самым репертуарным драматургом конца XIX века. За период с 1865 года, года дебюта Крылова-драматурга, по 1890 год, то есть за двадцать пять лет, на Александринской сцене было поставлено около сорока пьес Крылова, и почти каждая выдержала значительное количество представлений.

«Крыловщина» — так окрестили современники этот драматургический поток. «Публика наша слишком привыкла к шаблону, к крыловщине, и нового, не рутинного не любит», — писал А. Н. Плещеев<sup>329</sup>. Островский говорил о «бездарной стряпне» Крылова, называл его «поставщиком драматических изделий», а Чехов, мучившийся со своим «Ивановым», зло иронизировал: «Надо в Крыловы поступить... Пьесы надо писать скверно и нагло»<sup>330</sup>.

В 1876 году одна из московских газет, имея в виду широкое репертуарное хождение пьес Крылова, предложила в шутку московский Малый театр назвать театром Виктора Крылова. «Подобное предложение, — писали “Санкт-петербургские ведомости”, — вовсе не так смешно, как это может показаться на первый взгляд. В самом деле, что ни спектакль, то пьеса Виктора Крылова — напасть, да и только! Дело дошло наконец до того, что стали давать по праздникам старые пьесы г. Александрова, — как будто пьесы Островского, Мея, Писемского, Чаева совсем бухнули в Лету»<sup>331</sup>.

Рядом с критическими статьями появлялись эпиграммы, высмеивающие Крылова, его умение ловко переделывать на русский лад пьесы иностранных драматургов и обогащаться на этом.

Критические статьи, ядовитые эпиграммы, иронические насмешки не производили впечатления ни на театральную дирекцию, ни на Крылова. Тот продолжал сочинять пьесы, дирекция их ставила, и обе стороны были вполне довольны друг другом. Настолько довольны, что в 1893 году Крылову был предоставлен пост начальника репертуарной части петербургских императорских театров, который он занимал до 1896 года.

Путь Крылова-драматурга — характерный путь многих либеральствующих молодых людей, скатившихся в лагерь откровенной реакции. В первой его пьесе «Против течения» (1865) в либеральном духе изображена трагическая судьба крепостного музыканта, талантливого и образованного человека, которого по капризу барина возвращают в деревню и подвергают всякого рода

---

<sup>329</sup> «Слово», сб. 2. М., 1914, стр. 259.

<sup>330</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 14, стр. 252.

<sup>331</sup> Письма из Москвы. «Санкт-петербургские ведомости», 1876, № 352, 21 декабря, стр. 2.

гонениям. В 1900 году Крылов был одним из авторов погромной, черносотенной пьески «Контрабандисты», вызвавшей демонстрации протеста демократического зрителя. Таковы крайние точки этого пути.

Все пьесы Крылова можно подразделить на две группы. К первой относятся драмы и комедии, в которых содержатся отклики на общественные вопросы. Наиболее известны среди них «К мировому» (1870), «На хлебах из милости» (1871), «Змей Горыныч» (1876), «В духе времени» (1878), «Горе-злосчастье» (1879), «Не ко двору» (1882) и др. Вторая, более значительная группа пьес Крылова — бездумные комедии, большей частью переделанные с немецкого, французского языков. Среди них могут быть отмечены пьесы «В осадном положении» (1875), «Шалость» (1881), «Надо разводиться» (1884), «Сорванец» (1888), «Кому весело живется» (1889).

После постановки крыловской комедии «Кому весело живется» в «Петербургской газете» (1889, № 343) появились стихи известного тогда журналиста Всеволода Давыдова:

Кому живется весело  
На матушке Руси?  
О том Крылова Виктора  
Поди-ка расспроси...  
Ответ Крылова Виктора  
Как должно раскуси,  
Так и поймешь, что весело  
Ему лишь на Руси.

Для того, чтобы дать более полное представление о драматургической продукции Крылова, кроме пьес, о которых мы уже говорили, остановимся еще на двух характерных комедиях — «Горе-злосчастье» и «Сорванец».

«Горе-злосчастье» — пьеса из современного чиновничьего быта, в ней действуют различные типы чиновников, от директора департамента до канцеляриста. Гонимый судьбой честный бедный чиновник Рожнов (роль эту играл Сазонов) напоминал Жадова из «Доходного места», его наивная супруга Оленька (Савина) — Полиньку. Но пьеса Крылова была типичной, правда, несколько запоздалой поделкой в духе псевдообличительных пьес 1860-х годов.

В «Сорванце», комедии, в которой с блеском играла Савина, автор знакомит зрителей с тремя дочерьми помещика среднего достатка Закрутина, мечтающего выдать их замуж за богатого человека. Княгиня Сурамская приезжает со своим сыном Боби выбирать ему невесту. Ей нравятся «ученая» Вера и «хозяйка» Надя. Сестры уже «делят» между собой жениха, ревнуют его и т. д. Его же привлекает веселость, насмешливость и живость «сорванца» Любы. Люба, конечно, легко побеждает и выходит замуж за Боби. В комедии нетрудно заметить следы водевильной интриги. К тому же, если присмотреться внимательней, можно обнаружить всю нехитрую механику создания подобных пьес. Здесь заимствованы не только отдельные монологи, но и целые сцены. Две барышни в «Сорванце» ведут сцену, взятую почти целиком из старого водевиля Н. А. Коровкина «Новички в любви», объяснение молодого Боби с

ученой барышней Верой повторяет подобную сцену из известной комедии Пальерона «Общество поощрения скуки», а Люба рассказывает ту же сказку, что и один из героев пьесы О. А. Голохвастовой «Выше толпы».

Пьесы Крылова и Шпажинского пользовались устойчивым успехом. Все видели их слабость, несовершенства, плоские образы, и все-таки они шли и давали сборы. Секрет успеха заключался в умении авторов угождать вкусам средней театральной публики, «кроить» роли по мерке сценических средств определенных, нередко больших актеров. Но была еще одна, пожалуй, не менее важная причина их удач.

Оба драматурга сумели найти и развить каждый свою репертуарную линию, которая являлась продолжением когда-то господствовавшей репертуарно-сценической традиции Александринской сцены. Это было точное и безошибочное попадание. Пусть эти традиции в конце века уже затухали, но они еще тлели и готовы были напоследок вспыхнуть в измененном качестве. Речь идет о мелодраматической и водевильной линиях в репертуаре и сценическом стиле театра. На новом этапе, в новых условиях, эксплуатируя модные идеи и сюжеты, Шпажинский своими пьесами воскресил принципы мелодрамы, усложнив их проблемно-психологическими сюжетами и ситуациями, взятыми из современной ему литературы и жизни. Во многих же пьесах Крылова гнездилась незамысловатая водевильная интрига. Правда, и она разрабатывалась на фоне современной жизни. Но современная жизнь была облегчена, а острые вопросы решались с беззаботностью «Осколков».

Эти два репертуарных пласта, отвечавшие запросам «средней» публики, теснили всю современную драматургию. А цензура, театрально-литературный комитет и дирекция затрудняли доступ на сцену пьесам Островского, Л. Толстого и Чехова.

***Судьба драматургии Островского. Отношение  
правительственных кругов к его пьесам. «Лес». Сценическая  
история пьесы. М. И. Писарев — Несчастливцев.  
«Бесприданница». Савина — Лариса. Н. Ф. Сазонов. Реакционная  
пресса о «конце» Островского***

Островский болезненно ощущал на себе тиски Шпажинского — Крылова. «Майорша» заслоняла «Бесприданницу». «Призраки счастья» вытесняли «Без вины виноватых». «От дирекции я получил предложение — писал Островский, — отдать пьесу в бенефис Давыдову, который назначен 8 или 10 января [1884 года], так как в настоящее время ставится к праздникам написанная директором вместе с Крыловым пьеса “Призраки счастья” и моей ставить некогда... Странное распоряжение о постановке двух пьес рядом не предвещало для моей пьесы хорошего; так и вышло. Пьеса моя поставлена была очень небрежно, репетирована мало; режиссерская постановка — рутинная и неумелая; декорации все старые... Надо было сделать и для моей

пьесы то же, что обязательно делается и теперь для каждой пьесы Крылова»<sup>332</sup>.

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

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

Сказать, что в рассматриваемый период Островского не ставили или даже мало ставили в Александринском театре, было бы неверным. Ежегодно шло по несколько названий пьес Островского (в 1871 году — шесть пьес; в 1881 году — год вступления Стрепетовой в труппу — пятнадцать пьес), а число спектаклей за год в среднем равнялось тридцати-сорока. Многие актеры упорно выбирали в свой бенефис пьесы Островского. В этом смысле нельзя недооценивать роль Бурдина в утверждении Островского на Александринской сцене. В его бенефисы впервые на столичной сцене шли «Шутники», «Лес», «Волки и овцы», «Последняя жертва», «Бесприданница». Провинциальные актеры часто дебютировали в пьесах Островского. Андреев-Бурлак выступал в роли Оброшенова («Шутники»), Иванов-Козельский — Андрея Белугина («Женитьба Белугина» Островского и Соловьева), Стрельский — Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»).

Неизменный интерес петербургских зрителей вызывали гастроли актеров Малого театра — «дома Островского» в пьесах Островского. Об одном таком спектакле — «Не в свои сани не садись» с участием Садовского в роли Русакова рассказал Тургенев на страницах романа «Новь» (1876). «Наши старые знакомые Садовский и Шумский привлекали, как и прежде, толпу, играя лучшие свои роли, — писал А. И. Вольф. — Пьесы Островского шли с необыкновенным ансамблем, невиданным на нашей сцене. Глубокая обдуманность всех деталей, серьезное отношение к делу приезжих москвичей поражали зрителей, привыкших к неряшливому исполнению наших артистов. Репетиции шли совсем иначе; гости потребовали, чтобы все актеры и актрисы знали свои роли и думали бы не только о себе, но способствовали бы общему ходу пьесы»<sup>333</sup>.

Постановки пьес Островского в Александринском театре — результат заслуг отдельных актеров, глубокого интереса к его творчеству, признания драматурга широкими кругами зрителей. Его пьесы шли не по инициативе и не при помощи дирекции, а часто вопреки театральному начальству. Характерно, что когда в 1872 году, в связи с двадцатипятилетием творческой деятельности писателя, труппа Александринского театра увенчала его золотым венком, министерство двора отклонило ходатайство о назначении драматургу пенсии. «Ты знаешь то полнейшее равнодушие, с которым относится к нам милое

---

<sup>332</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 230 – 234.

<sup>333</sup> А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. 3, стр. 43.

начальство», — писал Бурдин в 1873 году Островскому<sup>334</sup>, отвечая на сетования драматурга о том, что он не нашел в петербургском репертуаре на масленице ни одной своей пьесы.

Какие же новые темы и образы подарил Островский в те годы русскому театру? Каковы результаты работы Александринского театра над пьесами драматурга?

Одну из центральных тем эпохи — быт и упадок помещичьего дворянства, зарождение капиталистических отношений, темные махинации расчетливых дельцов показал драматург в двух комедиях 1870-х годов — «Лес» (1871) и «Волки и овцы» (1875).

Отрицательное отношение к «Лесу» со стороны официальной печати — одно из ранних проявлений травли Островского в 1870-е годы.

Демократическое содержание «Леса» оказалось недостаточно выявленным при первой постановке пьесы. Основное внимание в подавляющем большинстве дореволюционных постановок уделялось образам Несчастливцева и Счастливецва. Положительное начало комедии раскрывалось лишь через характер Несчастливцева. Там, где этот образ не получал достойного воплощения, спектакль, как правило, постигала неудача.

В первом представлении «Леса» участвовал ряд актеров, хорошо зарекомендовавших себя в пьесах Островского: П. Васильев играл роль Восмибрата, Горбунов — Петра. Большой успех выпал на долю Зуброва, игравшего Счастливецва. По свидетельству критика, «актер создал тип, прямо выхваченный из жизни, без малейшей утрировки, без малейшего шаржа, все в игре его была правда»<sup>335</sup>. И все же спектакль успеха не имел, прежде всего из-за слабого исполнения Бурдиным роли Несчастливцева.

Новые вводы и новые поколения актеров дали ряд выдающихся исполнителей «Леса». Это Васильева — Гурмыжская, Шаповаленко — Счастливецв, Чижевская — Улита, Давыдов — Восмибратов, Варламов — Карп и наиболее значительная и принципиально важная работа — Писарев — Несчастливцев. Участие Писарева в «Лесе» определяло звучание спектакля.

Модест Иванович Писарев (1844 – 1905) пришел в Александринский театр (1885) с заслуженной репутацией пропагандиста Островского, одного из лучших актеров театра Островского. Роль Несчастливцева была удачайшей ролью Писарева, современники называли актера «лучшим из Несчастливцевых, из всех виденных столичной публикой»<sup>336</sup>. В этой роли Писарев сочетал поэтическую романтику, возвышенное благородство с иронией и сарказмом. Перед зрителями предстал горемыка-оборванец, человек усталый, бесприютный, мечтающий отдохнуть и погреться у чужого очага. Старый актер хочет ненадолго найти покой, но только не ценой компромисса. Бескомпромиссность по отношению к обитателям «Леса» отличала трактовку

---

<sup>334</sup> А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, стр. 170.

<sup>335</sup> [М. П. Федоров]. «Лес», комедия в 5 действиях А. Н. Островского. «Новости», 1871, № 186, 3 ноября, стр. 2.

<sup>336</sup> Д. Л. Театральные заметки. «Страна», 1880, № 18, 2 марта, стр. 5.

Писарева. С горячим сердечным участием относился Писарев — Несчастливцев к горю Аксюши и Петра. «Это происходило потому, — писал А. Р. Кугель, — что Писарев был пропитан Островским и его реализмом. Именно потому, что никто, как он, не почувствовал в “Лесе” простые души Петра и Аксюши»<sup>337</sup>.

Сразу же после вступления на Александринскую сцену Писарев просил Островского предоставить для театра новую редакцию «Воеводы». «Если же я позволю себе беспокоить Вас этим письмом, — писал он 20 марта 1885 года, — то из единственного желания узнать: придется ли мне на казенной сцене хотя изредка, хотя урывками делать настоящее дело, а не ломаться и не гаерствовать в угоду гг. Александровым, Худековым и прочей челяди литературно-театрального мира»<sup>338</sup>.

К лучшим ролям Писарева относились роли Краснова («Грех да беда на кого не живет»), Большова («Свои люди — сочтемся») и др. Играя купцов-самодуров в пьесах других авторов («Озимь» А. А. Лугового, 1890), Писарев воспроизводил хорошо изученный им тип Кит Китыча.

Писарев был человеком передовых воззрений, поборником свободы и просвещения. В Центральном Театральном музее им. А. А. Бахрушина, в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и других рукописных хранилищах находится много до сих пор неопубликованных писем М. И. Писарева. Здесь письма, адресованные жене — П. А. Стрепетовой, друзьям — М. П. Садовскому, И. Ф. Горбунову и др. Он разъясняет Стрепетовой смысл многих ролей, которые готовила актриса, делится с Садовским соображениями о развитии сценического искусства, а Горбунову, для его работ о театре, посылает пространные выписки из сочинений Белинского. Страстный поклонник Белинского и Добролюбова, он свято чтит их память, в его письмах часто встречаются ссылки на их статьи.

В первой постановке «Леса» крохотную роль Тереньки, мальчика Восмибратова, состоящую буквально из двух слов, играл Н. П. Шаповаленко. Затем молодой актер получил роль Петра, а позже Аркашки Счастливецва. В этой роли Шаповаленко не прибегал к дешевым комическим эффектам, которыми нередко пользовались актеры, игравшие Аркашку. В его Аркашке серьезное уживалось с печальным, комедийное с трогательным и даже драматическим. Роль Счастливецва Шаповаленко играл с такими Несчастливцевыми, как М. И. Писарев, И. П. Киселевский, В. П. Далматов, И. М. Уралов и др. Когда в 1918 году б. Александринский театр выбрал в качестве нового программного классического спектакля «Лес» Островского, ближайшее участие в его подготовке принял Н. П. Шаповаленко, один из хранителей традиций Александринской сцены, традиций, воплощавших драгоценную связь лучших сторон старого театра с молодым советским искусством. Много позже «Лес» в Академическом театре драмы стал крупнейшим из спектаклей русской классики на советской сцене.

---

<sup>337</sup> А. Кугель. Непроизнесенная надгробная речь. «Театр и искусство», 1905, № 41, стр. 660.

<sup>338</sup> ГЦТМ. Рукописный отдел. Архив А. Н. Островского, № 82127.



Премьера комедии «Волки и овцы» не оставила сколько-нибудь заметного следа в сценической истории пьесы. Сатирическое звучание ее было приглушено. Исполнительница роли Мурзавецкой — актриса А. М. Читау стремилась скопировать внешний облик игуменьи Митрофании. Это придавало пьесе скандальный интерес, низводило ее до уровня массы «портретных» спектаклей этого времени, лишало социального обобщения. Смягчала образ хищницы Глафиры и Савина.

В 1870 – 1880-е годы Островский много работал с молодыми драматургами. Несколько произведений, созданных с соавторами, прочно вошли в репертуар Александринского театра. В них — важные социальные вопросы и, в первую очередь, смена старых форм жизни новыми, буржуазными. Эта проблема звучит в трех пьесах, написанных Островским совместно с Соловьевым, — «Женитьба Белугина», «Дикарка», «Светит, да не греет», которые с успехом шли на Александринской сцене. Это не был успех определенного направления, победа каждого спектакля обеспечивалась по существу одним-двумя актерами. В «Женитьбе Белугина» им был Сазонов, «прекрасным, мастерским исполнением роли Белугина»<sup>339</sup> завоевавший успех пьесе, в «Дикарке» Савина — Варя, а в «Светит, да не греет» Абаринова — Ренёва и Давыдов — Дерюгин.

«Бесприданница» появилась в то время, когда усилия реакционной критики были направлены к ниспровержению Островского. Газеты наперебой писали о «конце Островского», об упадке его таланта, об отставании драматурга от времени и требований жизни. Пресса встретила «Бесприданницу» недоброжелательно. «Пьеса найдена была в полном смысле слабой и неудачной... — писали “Русские ведомости”. — О характерах мы не будем здесь говорить; но мы заявляем только то, что во всей пьесе нет *ни одного нового мотива*, не только в психическом или бытовом, но и просто в *театральном смысле*»<sup>340</sup>. После премьеры «Бесприданницы» в Малом театре газеты одна за другой спешили сообщить о провале, замечая при этом, что «срепетована и сыграна была пьеса очень старательно». Таким образом вся ответственность за неудачу возлагалась на драматурга.

Через два дня после спектакля Малого театра Островский выехал в Петербург. В чтении автора драма произвела большое впечатление на александринцев. Премьера состоялась 22 ноября 1878 года в бенефис Бурдина.

«Бесприданница», как и другие пьесы Островского в те годы, готовилась наспех, спектакль шел в обычных «сборных» декорациях. «Обстановка, к несчастью, оказалась старой-престарой, — писали “Санкт-петербургские ведомости”, — полинялые тряпки заменяли лесные декорации, намозолившая всем глаза гостинодворская мебель фигурировала обычно, безвинно в “веселеньких” павильончиках; одним словом — нового ничего»<sup>341</sup>. Режиссура и

---

<sup>339</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 223.

<sup>340</sup> Искусство и литература. «Русские ведомости», 1878, № 287, 12 ноября, стр. 2.

<sup>341</sup> Театральные новости. «Санкт-петербургские ведомости», 1878, № 323,

мизансцены были примитивны. В четвертом акте во время диалога Ларисы и Паратова, когда он говорил о своем обручении, в глубине сцены появлялся Вожеватов. После ухода Паратова Вожеватов приближался к Ларисе, а в это время из кофейной выходил Кнуров. Так же, как ранее Вожеватов, он стоял в глубине сцены и ждал своей очереди разговора с Ларисой.

В центре спектакля была Лариса — Савина. По мере сил она сглаживала беспомощность режиссуры и убожество оформления. Особенно удался ей последний акт. В ответ на признание Паратова, что он обручен с другой, опозоренная Лариса — Савина еле выговаривает: «Что же вы молчали? Безбожно, безбожно». После разговора с Вожеватовым и Кнуровым, еще более одинокая, разбитая и униженная Лариса решает покончить с жизнью. Быстро подбегает она к круче обрыва и порывисто возвращается назад. К ней подходит Карандышев, падает на колени, прощает все, зовет с собой и, не находя отклика, произносит роковые слова: «Они смотрят на вас, как на вещь». Будто пораженная, восклицала Лариса — Савина: «Всякая вещь должна иметь хозяина. Я пойду к хозяину». Выстрел Карандышева приносит ей облегчение. С затаенной радостью, впервые ласково обращаясь к Карандышеву, она говорит: «Милый, какое благоденствие вы для меня сделали».

Исполнение Савиной роли Ларисы было оценено как достижение молодой актрисы. Делались упреки в некоторой элегичности, пассивности ее Ларисы. Ее упрекали в недостатке экспрессии, живости, то есть в том самом, в чем Савина была наиболее сильна. Но таков был замысел актрисы. «В первых актах ей следовало бы местами выказать несколько более бойкости, живости, которыми необходимо должна была обладать Лариса, взрослая в такой среде, — писали “Биржевые ведомости”. — Она явилась слишком подавленной, кроткой, пассивной, словно забитой... В рассказе о молодецких выходках Паратова также желательно было бы более увлечения. Но в четвертом акте — она бесподобна»<sup>342</sup>.

Интересным в спектакле оказалось исполнение актрисой А. М. Читау роли Огудаловой. Образ, созданный ею, был сильно заострен, актриса обнажала хищничество, лицемерие своей героини, ее уверенное спокойствие в сделках с совестью.

Роль Карандышева Островский предназначал Сазонову. Сложная роль, она требовала тонкого проникновения в сущность этого противоречивого характера. Однако Сазонов, актер опытный, но без воображения, воспитанный на оперетте и привыкший к Крылову, эксплуатировавший свои внешние данные и технику, не увидел в Карандышеве «выигрышной» роли и отказался от нее. «Более всего мне обидно, — сетовал Островский, — что Сазонов отказался от исполнения роли Карандышева в пьесе “Бесприданница...” За его отказом я эту роль должен был передать нескладному и нелепому актеру

---

23 ноября, стр. 3.

<sup>342</sup> П. А. Театр и музыка. Бенефис Бурдина. «Бесприданница». «Биржевые ведомости», 1878, № 325, 24 ноября, стр. 3.

Полонскому, и пьеса потеряла много»<sup>343</sup>.

«Бесприданница» прошла в Александринском театре с 1878 по 1882 год — двадцать один раз (девять раз с М. Г. Савиной в роли Ларисы и двенадцать с Н. С. Васильевой).

Через две недели после премьеры «Бесприданницы» Савина с триумфом выступила в «Майорше» Шпажинского. Как часто бывает, современники бессмертных творений далеко не сразу постигают все их значение. Так случилось и тут. «Бесприданница» была отодвинута на задний план. Внимание зрителей, актеров, дирекции безраздельно завоевала «Майорша». Получив очередное письмо из Петербурга от Бурдина, Островский с горькой иронией отвечал ему. «Что за билеты на “Майоршу” дерутся, для меня мало утешительного, равно как и в том, что “Бесприданницу” дают под праздник, а на праздник ни разу... Что ж делать, учусь, учусь, а никак не выучусь писать таких пьес, как “Майорша”...»<sup>344</sup>

После 1882 года «Бесприданница» надолго исчезла из репертуара театра. Ее новое рождение связано с приходом В. Ф. Комиссаржевской.

Реабилитировать себя при воплощении пьес Островского Александринский театр в это время так и не смог. Да собственно говоря и не пытался. Ни «Таланты и поклонники» (1882), почти на двадцать лет исчезнувшие с Александринской афиши после девяти представлений, ни выдающийся успех Стрепетовой в «Без вины виноватых» не определяли лица театра, его направления и поисков. В 1850 – 1860-е годы Мартынов и Линская, убежденные сторонники Островского, занимали ведущее место в театре; сейчас актер Островского испытывает заметные творческие трудности. Характерна в эти годы судьба крупнейшего после Стрепетовой актера театра Островского — М. И. Писарева. Уже на второй год его службы на казенной сцене пресса отмечала странное отношение к этому талантливейшему актеру, которому «почему-то все не удается получить возможность почаще являться перед публикой»<sup>345</sup>. После смерти Островского отношения Писарева с дирекцией обостряются. Ему почти не дают выступать в пьесах любимого им писателя, прозрачно намекают, что приверженность к Островскому сейчас «не в моде». «Мы переживаем в настоящие дни тяжелое для искусства время, — писал в 1892 году П. И. Кичеев. — Теперь, видимое дело, при гоньбе за угождением низменным вкусам большинства современной публики, нужны не серьезные деятели на поприще драматического искусства, а нечто другое, на что Модест Иванович не способен»<sup>346</sup>.

Одним из ведущих актеров репертуара Островского был Н. Ф. Сазонов. Составив себе имя в опереттах, шедших на Александринской сцене, он затем перешел на характерные и бытовые роли, стал постоянным партнером Савиной.

---

<sup>343</sup> А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 222.

<sup>344</sup> Там же, т. 15, стр. 131 – 132.

<sup>345</sup> П. К[аншин]. Театральные заметки. «Дело», 1886, № 1, стр. 66.

<sup>346</sup> П. И. Кичеев. М. И. Писарев. «Театральный мирок», 1892, № 38, стр. 1 –

Сазонов сыграл более двадцати ролей в пьесах Островского, причем особенно много и успешно в 1870-е годы. Драматург называл исполнение Сазоновым роли Андрея Белугина («Женитьба Белугина») «прекрасным, мастерским», а Платона Зыбкина («Правда хорошо, а счастье лучше») «совсем артистическим». Сазонов превосходно играл роли Мурзавецкого («Волки и овцы»), Дергачева («Последняя жертва») и др. Занимая ведущее положение в театре, Сазонов пользовался в труппе большим влиянием. Но погоня за «выигрышными» ролями и убеждение, будто Островский уже не так привлекает публику, приводили Сазонова к тому, что он нередко отказывался от предназначенных ему драматургом ролей, предпочитая им выступления в пустых, но эффектных однодневках.

В конце XIX века к пьесам Островского стали относиться в лучшем случае как к старой классике. Нужен был новый драматург, новая театральная система, которая бы всколыхнула и обновила искусство театра. Таким драматургом суждено было стать Чехову, а новая эстетика сценического искусства родилась в недрах Московского Художественного театра. Александринский театр испытал на себе влияние их открытий.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### Александринский театр в 1895 – 1917 годах

*Театрально-общественная жизнь Петербурга. Александринский театр, его управление. Цензура. Александринский театр и МХТ. Роль режиссера и художника. Труппа. Е. П. Карпов. П. П. Гнедич. М. В. Дальский и эволюция искусства трагического актера. П. В. Самойлов. Смена актерских поколений*

Новый этап исторического развития, в который вступила Россия, повлек за собой серьезные сдвиги в сфере художественной жизни. Путь русского искусства в конце XIX – начале XX века отразил, с одной стороны, рост революционного движения в стране, с другой — распад буржуазно-помещичьего строя. Никогда еще в истории отечественной культуры не было периода таких острых, напряженных схваток, столкновения столь различных позиций, школ, мнений. Для этого периода характерны неустанные поиски новых путей в искусстве, свежих форм и средств для передачи ощущения надвигающихся социальных перемен.

В. И. Ленин в работе «Партийная организация и партийная литература» (1905) дал теоретическое обоснование вопроса партийности литературы и искусства. Ленин показал, что искусство в классовом обществе не может стоять вне борьбы классов и быть независимым от классовых интересов.

Целую историческую эпоху в общественно-политической жизни страны составила первая русская революция, оказавшая огромное воздействие на театральную культуру. Революционный подъем в стране стимулировал обращение театра к новой социальной проблематике, к новым драматическим конфликтам и образам. Революция 1905 – 1907 годов пробудила гражданское самосознание в широких кругах художественной интеллигенции. Под влиянием революционной борьбы пролетариата передовая интеллигенция вовлекается в общественное движение. С эпохой первой русской революции связана драматургия Чехова и Горького, первый период деятельности Московского Художественного театра. Творческие установки Художественного театра формируются в прямой связи с передовыми общественными течениями времени. В необычайно короткий срок, за несколько лет, Художественный театр утвердил себя как серьезная идейная сила, властно влиявшая на духовную жизнь страны. Имена Станиславского и Немировича-Данченко, неизвестные ранее фамилии актеров-«художественников» все чаще и чаще стали мелькать на страницах театральной и общей прессы. Только что сложившийся коллектив занял ведущее место в театральной жизни страны, привлек к себе внимание передовой части русского зрителя, стал рупором демократической интеллигенции.

Это произошло прежде всего потому, что молодой театр ориентировался на передовых, лучших современных писателей, стремился к общедоступности, подчинял все элементы своего искусства идейно-воспитательным целям, расширял задачи режиссера, художника, актера. Эти проблемы неминуемо должны были встать и перед руководством Александринской сцены и ее мастерами.

Жизнь требовала, чтобы Александринский театр определил свое отношение к этим вопросам. Пройти мимо поисков Художественного театра казенная сцена не могла. Но одновременно с влиянием Художественного театра Александринская сцена испытывала воздействие окружающей ее пестрой театральной жизни Петербурга.

После отмены монополии в Петербурге быстро растет количество театров и всякого рода зрелищно-увеселительных предприятий. В начале XX века, кроме казенных (императорских) театров, в городе работали Театр Литературно-художественного общества, театр В. Ф. Комиссаржевской, Общедоступный театр под руководством П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, Новый театр Л. Б. Яворской, Старинный театр Н. Н. Евреинова и Н. В. Дризена, театр «Фарс», театр В. А. Линской-Неметти, театр «Аквариум», Петербургский театр Е. А. Шабельской, Василеостровский театр и многие другие.

Это были театры разных масштабов, различных идейных направлений и художественных программ.

Открытый осенью 1904 года в помещении «Пассажа» драматический театр В. Ф. Комиссаржевской был связан с передовыми общественными кругами, в своих репертуарных исканиях ориентировался на писателей, группировавшихся вокруг Горького и книгоиздательского товарищества «Знание». В этом театре состоялись первые представления пьес Горького «Дачники» и «Дети солнца».

С конца 1902 года во главе Василеостровского театра стал один из последователей Станиславского Н. А. Попов, стремившийся превратить театр в «филиальное отделение московских сценических художников». Активную общественную роль в период русской революции играл Новый театр, основанный в 1901 году актрисой Л. Б. Яворской. В ноябре 1905 года его молодежь принимала участие в проведении забастовки во всех петербургских театрах. Видное место в культурной жизни Петербурга занимал созданный в 1903 году Общедоступный театр под руководством П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской.

При всех различных наименованиях театров, при всей несхожести судеб отдельных их деятелей, эти коллективы объединяет стремление к активному вторжению в жизнь, связь с демократической аудиторией, выбор острого, злободневного репертуара.

Особые позиции занимал тогда Театр Литературно-художественного общества, принадлежавший издателю «Нового времени» реакционеру А. С. Суворину. Открытый в 1895 году в здании Малого театра графа Апраксина (построен в 1877 году архитектором Фонтана), театр Суворина постепенно превратился в типичное частнособственническое предприятие. Переменчивая актерская судьба приводила многих видных актеров на его

подмостки. Здесь в разные годы работали К. В. Бравич, В. П. Далматов, Е. П. Корчагина-Александровская, П. Н. Орленев, П. А. Стрепетова, В. О. Топорков, К. Н. Яковлев. В этом была сила театра, большими актерами он держался. Никто из них (за исключением, может быть, одной Стрепетовой) даже отчасти не разделял общественные позиции Суворина. Не актеры, конечно, были повинны в том, что в 1900 году состоялось печально известное представление погромной пьески Литвина — Эфрона и В. Крылова «Контрабандисты», вызвавшее гневную реакцию передовой общественности. Ленинская «Искра» писала, что из-за покровительства властей Суворину даны широкие возможности «развращать русскую публику и со сцены и со страниц своей газеты»<sup>347</sup>.

Вкусы публики развращали и многочисленные фарсы, варьете, оперетты, театрики миниатюр, обильно расплодившиеся в Петербурге после поражения первой русской революции. Эти увеселительные заведения, часто полупорнографического характера, должны были забавлять денежную публику, преимущественно молодежь, стекавшуюся со всей России в столицу «делать карьеру». Характерно, что в 1910 году в Москве с трудом хватало публики на один театр оперетки и один театр «Фарс», а в Петербурге работало три опереточных театра и три фарса. В столице были свои «специалисты» по фарсу: антрепренерша В. А. Линская-Неметти, усиленно насаждавшая этот жанр, имела огромные доходы. Ради отвлечения зрителей от «проклятых вопросов» современности цензура снисходительно относилась к сценической скабрёзности; никогда еще театры «легкого жанра» не жили так вольготно. Канканы и рискованные мизансцены в оперетках 1870-х годов могли служить образцом нравственности по сравнению с тем, что допускалось на сцене начала XX века. «Все эти фарсы с ванными да кроватями, как гнойная рана на нашем искусстве», — говорил К. А. Варламов<sup>348</sup>.

Александринский театр не только улавливал шум времени, но и усердно спешил за модой, боясь прослыть устаревшим и отсталым. Нужно было угодить всем. Эклектичность, «всеядность» — характерная черта художественного лица Александринской сцены начала XX века. Казенно-бюрократический устав регламентировал всю жизнь театра, но не мог предохранить от разных влияний, которым была подвержена столичная казенная сцена. На рубеже веков это обнаружилось с очевидностью. В театре соседствовали различные, подчас противоположные идейно-художественные тенденции. В то же время творческая робость, отсутствие твердых критериев и принципов приводили театр к тому, что ни одна из этих тенденций не могла занять в нем ведущего места. Здесь наблюдался интерес к творчеству Горького, новаторству Художественного театра, традиционализму, стилизации, мирискусничеству и фривольным сюжетам. В труппе не было подлинного режиссера-постановщика, организатора художественной жизни. Многие спектакли готовились наспех. В

---

<sup>347</sup> Наша отечественная рептилия. «Искра», 1901, февраль, № 2.

<sup>348</sup> К. Варламов. Когда было лучше? «Литературная газета», 1907, № 331, 2 декабря, стр. 3.

1897 году произошел конфликт между М. Г. Савиной и Е. П. Карповым в связи с постановкой «Мнимого больного». «Играть Мольера с двух репетиций я считаю не только неудобным, но просто неприличным», — писала М. Г. Савина<sup>349</sup>. Слабость режиссуры чувствовали сами актеры. К. А. Варламов писал А. И. Шуберт 31 октября 1898 года: «Репертуар идет смешанный, неважный, обстановка роскошная, а постановка плохая. Режиссерская часть хромает»<sup>350</sup>. В актерском искусстве Александринского театра также не было чистоты и единства стиля. Актеры ярко выраженной бытовой складки работали рядом с представителями романтического направления и французской салонной манеры игры; в начале века возникли и новые исполнительские приемы, напряженно-надрывные интонации, характерные для амплуа «неврастеника».

В начале XX века в русском театре возросла роль режиссера и художника. Было время, когда в труппе числилось два-три режиссера. В 1911 году в Александринском театре служило шесть режиссеров и четыре помощника режиссера. Но дело, конечно, не в количестве. Важнее другое — требовательная необходимость в режиссуре, как полноправном компоненте искусства театра. Безраздельная власть актера-премьера находилась в опасности. Речь шла не только о борьбе за первенство. Вопрос был сложнее. Старым актерским силам пришлось столкнуться с новыми принципами режиссуры. Такова была одна из острейших проблем Александринского театра тех лет.

Система управления театром оставалась без изменений. На посту директора казенных театров в 1899 году И. А. Всеволожского сменил его племянник кн. С. М. Волконский, филолог по образованию и актер-дилетант. Новый директор занимал эту должность очень недолго — до 1901 года. Причина отставки Волконского характеризует нравы, царившие на императорской сцене, и могущество царских фаворитов. Эпизод этот заслуживает того, чтобы на нем остановиться. В одном из балетов в Мариинском театре М. Ф. Кшесинская, исполнявшая роль бедной поселянки, появилась на сцене в бриллиантах и жемчугах. Волконский резонно потребовал снять украшения, но премьерша не выполнила требование директора. Тогда Волконский наложил на нее штраф. Кшесинская через великих князей обратилась с жалобой к Николаю II, который приказал Волконскому отменить распоряжение о штрафе. Волконский покорился его воле и подал в отставку.

С 1901 по февраль 1917 года директором императорских театров был В. А. Теляковский. Бывший сослуживец министра императорского двора барона В. Б. Фредерикса по лейб-гвардии конному полку, полковник Теляковский сделал неожиданную карьеру крупного театрального чиновника. Теляковский был удачливым человеком. Ставленник двора, он не без успеха заигрывал с прогрессивно настроенной демократической интеллигенцией и либеральными писателями. В вопросах репертуара, подбора режиссуры и

---

<sup>349</sup> ЦГАЛИ, ф. 770, оп. 1, ед. хр. 293, л. 43.

<sup>350</sup> ГЦТМ, ф. 311, № 70042, д. 180, л. 2 об.



формирования труппы в Александринском театре Теляковский рисовался объективностью и широтой. Он говорил, что откроет двери императорских театров всем новым пьесам и течениям. Действительно, он немало сделал для того, чтобы поднять художественный уровень казенных театров, пригласил на императорскую сцену Ф. И. Шаляпина, в Александринский театр В. Э. Мейерхольда, ориентировался на художников «Мира искусства» А. Я. Головина, К. А. Коровина. Но к горьковскому «На дне» он отнесся настороженно и вздохнул с облегчением, когда пьесу запретили для императорской сцены. В написанных после Великой Октябрьской революции «Воспоминаниях» (1924) и книге «Императорские театры и 1905 год» (1926) Теляковский старался представить себя прогрессивным администратором. На самом же деле он заботился главным образом о том, чтобы в вверенных ему театрах ничто не нарушало «порядка». Деятельность Теляковского вырисовывается из его подробных дневников, хранящихся в Государственном центральном Театральном музее имени А. А. Бахрушина.

В годы, предшествующие первой русской революции, прежние цензурные установления были дополнены различными циркулярами, не допускающими на сцену пьес, в которых показаны «отношения рабочих с хозяевами», изображены «беспорядки на фабриках и заводах» и т. д. С 1901 года существовала так называемая «фактическая театральная цензура», целью которой был контроль за исполнением пьес. Цензоры ходили на спектакли и выискивали «крамолу». Сохранились секретные письма цензоров управляющему труппой по этому поводу. Вот одно из них. Цензор Исаевич писал управляющему труппой Александринского театра П. П. Гнедичу 19 октября 1901 года: «Глубокоуважаемый Петр Петрович! В “Ответе” Боборыкина произносится фраза: “В России (или “у нас в России”) титул значит все”. Фраза эта в нашем (казенном) экземпляре вычеркнута мною красными чернилами, а в копии сохранилась, очевидно, по недосмотру. Благоволите, во имя спокойствия, вычеркнуть означенную фразу и не произносить ее»<sup>351</sup>.

Так же как и на предыдущих этапах истории Александринской сцены, директор императорских театров осуществлял лишь общее руководство, непосредственно делами театра занимался заведующий репертуаром, управляющий труппой или главный режиссер. Названия менялись в зависимости от того, кто занимал эту должность.

В 1896 – 1900 годах главным режиссером был Евтихий Павлович Карпов, сыгравший заметную роль в истории Александринского театра. Второй раз Карпов служил в театре с 1916 по 1926 год. Это был человек не простой биографии и судьбы. В молодости за «хождение в народ» Карпов был арестован. В тюрьме и ссылке он находился шесть лет. По возвращении из ссылки начал работать в качестве актера, режиссера, драматурга. Его пьесы «Ранняя осень», «Рабочая слободка», «Мирская вдова» исполнялись на сцене Александринского театра. Отрицательно относясь к развлекательной драматургии, Карпов освобождал репертуар от легковесных комедий и в

---

<sup>351</sup> ЛГТБ. Рукописный отдел, № 1/405, л. 2.

первую очередь от пьес Виктора Крылова. Высоко ценя драматургию Островского, он вернул на сцену Александринского театра многие пьесы великого драматурга, в том числе «Свои люди — сочтемся», «Лес», «Бесприданницу». Из зарубежной классики Карпов возобновил «Венецианского купца», «Севильского цирюльника» и др. Приходя на репетицию, Карпов имел твердый план работы, размеченные мизансцены, хорошо представлял себе биографию каждого персонажа. Но, стремясь к жизненной правде и простоте на сцене, Карпов-режиссер не умел подлинно реалистически вскрыть сущность пьесы. На его постановках лежала печать натурализма. Особенно это ощущалось в трактовке пьес Островского. Отсутствие общего замысла сценического произведения, художественной фантазии, приверженность к бытовизму — таковы черты карповской режиссуры.

Начало работы Карпова в Александринском театре совпало с первыми спектаклями Московского Художественного театра. Неизбежное сравнение деятельности Карпова в Александринском театре с деятельностью Станиславского и Немировича-Данченко лишь подчеркивало рутину казенной сцены. Для того, чтобы не потерять зрителя, нужно было не отмахиваться от новых веяний, а учитывать их. Для этой цели в 1901 году на должность управляющего труппой был приглашен Гнедич.

Петр Петрович Гнедич (1855 – 1925) — беллетрист, режиссер, переводчик Шекспира, автор трехтомной «Истории искусств», был предан театру и любил его. Так же как и его предшественник, Гнедич писал пьесы, и многие из них («Завещание», «Зима», «Холопы», «Перед зарею», «Декабрист») в разное время с успехом шли в Александринском театре. Гнедич вслед за Карповым очищал репертуар от легковесных пьес, пропагандировал русскую классику. На афише появились имена современных зарубежных драматургов: Ибсена, Зудермана, Шоу, большое место отводилось Шекспиру и Мольеру. Но, в отличие от Карпова, Гнедич хорошо понимал, что театр требует серьезных реформ в режиссерском творчестве и общей постановочной культуре. Карпов не признавал так называемой очередной режиссуры, почти все спектакли он ставил сам. Гнедич поручал постановки отдельным актерам Александринского театра и привлекал режиссеров со стороны. Во времена Гнедича в Александринском театре появились в качестве режиссеров А. И. Долинов, А. П. Петровский, Ю. Э. Озаровский, М. Е. Дарский, А. А. Санин, В. Э. Мейерхольд, тогда же для театра начал работать выдающийся художник-декоратор А. Я. Головин. При Гнедиче в Александринский театр были приглашены актеры И. М. Шувалов, А. И. Каширин, К. Н. Яковлев, И. М. Уралов, И. В. Лерский, М. А. Ведринская.

Восьмилетняя деятельность П. П. Гнедича на Александринской сцене мало освещена в театроведческой литературе. Между тем это был очень важный период в истории театра. При всей эклектичности и пестроте художественной жизни театра именно в это время произошел поворот к новым веяниям.

Высокообразованный историк и искусствовед, Гнедич стремился к исторической и бытовой достоверности в спектаклях; он улучшил постановку

массовых сцен, во многом реформировал режиссуру театра, открыто ориентируясь на «художественников». Для Карпова Художественный театр был неясным новшеством. Гнедич сразу же высоко оценил программу нового театра. «У Немировича и Алексеева дело хорошее — пусть только они не охлаждаются к нему», — писал Гнедич Чехову еще в начале 1899 года<sup>352</sup>. Одну из своих статей 1899 года о МХТ Гнедич назвал «Театр будущего».

Гнедич упразднил ежегодные актерские бенефисы, приводившие в репертуар случайные, часто нехудожественные пьесы, отменил музыку в антрактах, в большинстве случаев совершенно не соответствующую пьесе, настоял на ограничении числа вызовов (прежде успех актера измерялся количеством вызовов).

При всей своей любви к классике, интересе к историческим и античным сюжетам, Гнедич отчетливо представлял значение современной пьесы и современного стиля для нормальной жизнедеятельности Александринского театра. Он, возможно, и не отдавал себе полного отчета в том, что без драматургии Чехова нет современного театра, но он ясно чувствовал необходимость соприкоснуться с чеховскими героями, сблизить театр с большой литературой. Гнедич писал Чехову: «Без введения Ваших пьес в репертуар нельзя положить основания делу, которое только что, только начинает формироваться»<sup>353</sup>. О борьбе Гнедича за Чехова в Александринском театре будет сказано ниже. Сейчас важно отметить, что в целом деятельность Гнедича отвечала тем художественным задачам, которые выдвигало время.

При вступлении Гнедича на пост управляющего, Савина сказала ему: «Я очень рада, что вы назначены в нашу губернию губернатором, хотя знаю, что я как служила до вас, так буду служить и после вас: на этом месте долго не засиживаются». Эта фраза знаменательна. Главные режиссеры и управляющие труппой Александринского театра сталкивались с большими трудностями. Руководители театра постоянно находились между двух огней. Они должны были, с одной стороны, угодить директору и в его лице двору; с другой — корифеям труппы, считаться с их вкусами, самолюбием, капризами. Власть управляющего, будь то Карпов, Гнедич и тем более занимавший эту должность с 1909 года профессор литературы Н. А. Котляревский, была достаточно призрачной. Все продолжали решать «первые сюжеты».

В эти годы усилилось значение работы художника в театре. Творчество передвижников оказало заметное влияние на декорационную живопись. В то же время ряд технических новшеств стимулировал развитие искусства театральных декораторов. С середины 1880-х годов в театрах начали устраивать электрическое освещение. (До этого театры освещались газом, а еще раньше — лампами с маслом и свечами). Это изменило принципы писания декораций и возможности их «световой подачи». В Александринском театре электричество ввели в 1888 году.

---

<sup>352</sup> Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 331, № 40.64.

<sup>353</sup> Там же.

Среди художников, оформлявших спектакли Александринского театра на рубеже XIX – XX веков, должны быть названы А. С. Янов и П. Б. Ламбин.

Александр Степанович Янов (1857 – 1918) учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Участник товарищества передвижных выставок, знаток русской старины, он работал в Мамонтовской опере вместе с И. И. Левитаном, А. М. Васнецовым, В. А. Симовым. С 1888 по 1907 год работал декоратором в петербургских театрах. Первый успех выпал на его долю, когда он в 1891 году оформил «Рабочую слободку» Е. П. Карпова. Изображая цех чугунолитейного завода, художник принес на императорскую сцену новую тему. Аплодисментами встречали зрители его декорацию пятого действия — «Рабочая слободка зимой»<sup>354</sup>. А. С. Янов писал также декорации для спектаклей «Комик XVII столетия», «Сердце не камень», «Старый закал», «Невод», «Плоды просвещения», «Фимка», «Профессор Сторицын» и др.

Петр Борисович Ламбин (1862 – 1923) после окончания Академии художеств, где он занимался у М. А. Шишкова, с 1885 года — помощник декоратора, а затем декоратор петербургских театров. Работал в этой должности до конца жизни. Им оформлены десятки спектаклей Александринского театра, в том числе «Нахлебник», «Власть тьмы», «Чайка», «Снегурочка», «Стены» (совместно с О. К. Аллегри) и др.

Декорации Янова и Ламбина отличались достоверностью, тщательным выполнением, высоким мастерством перспективного письма. Но они были мало связаны с общим замыслом спектакля. Декорации существовали как бы сами по себе. Органическую взаимосвязь и согласованность между режиссерским и изобразительным решением постановки зрители Александринского театра увидели в содружестве А. Я. Головина с В. Э. Мейерхольдом.

В сезон 1900/01 года труппа Александринского театра состояла из 98 человек (54 артистки и 44 артиста). Мужскую часть труппы, как и прежде, возглавляли Давыдов и Варламов. В 1890-е годы здесь служил знаменитый трагик М. В. Дальский. В эти годы упрочил свое положение Р. Б. Аполлонский, служивший в театре с 1881 года, начали свою деятельность Ю. М. Юрьев (с 1893), Г. Г. Ге (с 1897), Н. Н. Ходотов (с 1898), К. Н. Яковлев (с 1906), вернулся в театр В. П. Далматов (в 1901; ранее служил в 1884 – 1895 гг.). В начале XX века в женской части труппы состояли М. Г. Савина, старейшие актрисы Е. Н. Жулева и В. В. Стрельская, служившие еще с Мартыновым; вернулась в труппу Н. С. Васильева, вступили В. А. Мичурина (с 1886), М. А. Потоцкая (с 1892), М. П. Домашева (с 1899). Неизгладимый след в истории Александринского театра оставило недолгое пребывание в его труппе В. Ф. Комиссаржевской (1896 – 1902).

Очень разные актеры, они не были связаны ни единой школой, ни единым методом игры. Большинство склонялось к «гастрольным» выступлениям;

---

<sup>354</sup> Эскизы декораций воспроизведены в кн.: Ф. Я. Сырки на. Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX в. М., «Искусство», 1956, стр. 329, 331; О А. С. Янове см.: А. А. Усачев. Повесть об одном актере. Л., Изд. Гос. акад. театра драмы, 1934, стр. 63 – 64.

дорожили собственным успехом более, чем успехом спектакля. Труппе недоставало идейного, художественного, творческого единства. И если на сцене Александринского театра появлялись крупные произведения сценического искусства, этим театр был обязан главным образом своим замечательным мастерам.

О Давыдове, Савиной, Варламове уже говорилось. Принципиальный характер имела деятельность М. В. Дальского, творчество которого знаменовало существенные сдвиги в области трагического искусства.

Мамонт Викторович Дальский (наст. имя и фамилия Мамант Неелов, 1865 – 1918) состоял в труппе Александринского театра с 1890 по 1900 год. Занимая амплу героя и первого драматического любовника, Дальский быстро завоевал популярность у зрителя. Дебютировав на Александринской сцене в роли Жадова, он играл здесь Гамлета, Отелло, Макбета, Чацкого, Незнамова, Кина, Рогожина в «Идиоте», Василия в «Каширской старине» и много других ведущих ролей. Человек могучего темперамента, увлекающийся, крайне неуравновешенный, порой бесшабашный, он на сцене был эффектен, живописен.

Дальский нередко поражал окружающих неожиданными выходками. Пародируя слова Савиной «Сцена — моя жизнь», Дальский говорил: «Игра — моя жизнь». Он играл везде — на сцене, в жизни, на скачках, за карточным столом. В карты он играл азартно, много, на крупные ставки. Человек резких крайностей, он сегодня бросал на ветер десятки тысяч — целое состояние, а завтра брал в долг на извозчика.

Бурная, беспорядочная жизнь Дальского рождала вокруг его имени много слухов, сплетен, легенд. Его личность, психический склад, манера держаться не шли к респектабельному стилю Александринского театра. По мнению многих александринцев, он компрометировал корпорацию актеров императорской сцены. Но за те десять лет, которые Дальский провел в стенах Александринского театра, он вписал свое имя в его историю.

Часто Дальский играл «по старинке», с пафосом, «на котурнах», зажигая зрителей эффектной внешностью, необузданным темпераментом, сильным голосом. Но далеко не всегда он так прямолинейно эксплуатировал свои актерские данные. Играя Чацкого в старом, проверенном спектакле с участием Давыдова (Фамусов), Мичуриной (Софья), Сазонова (Репетилов), Дальский приносил свое, оригинальное в трактовку этой роли. В его Чацком не было ни приподнятости, ни большой страсти, то есть как раз того, чего так легко было достичь актеру. Язвительные, меткие реплики Чацкого Дальский бросал просто, как бы мимоходом. Пафос отрицания Чацкого нарастал постепенно, даже чуть замедленно и во всю силу разгорался только в последнем монологе. «Чацкий в исполнении Дальского опрощен с неслыханной для русской сцены смелостью», — писал А. Р. Кугель<sup>355</sup>.

Необычным было выступление Дальского в роли Отелло. Пожалуй, больше

---

<sup>355</sup> Н. пов. [А. Р. Кугель]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1895, № 4, 5 января, стр. 3.

чем любая другая шекспировская роль, роль Отелло была связана с устоявшейся традицией. Показать «африканский темперамент» Отелло, «рвать страсти в клочья» — что могло быть проще и легче для Дальского? Но он пошел иным путем.

В конце века роль Отелло с громадным успехом в Москве и Петербурге играл знаменитый итальянский трагик Т. Сальвини. Игра Сальвини произвела неизгладимое впечатление на многих русских актеров. К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» запечатлел образ Отелло, розданный Сальвини. Играя Отелло (в роли Дездемоны — Комиссаржевская), Дальский испытал на себе известное влияние итальянского трагика. Правда, ему не хватало красок, оттенков, полутонов, которыми богата роль венецианского мавра. Но пресса высоко оценила эту работу Дальского, отметив, что его Отелло оказался в «значительной степени опрошенным, модернизированным, если можно так выразиться, “русифицированным”»<sup>356</sup>.

В двух приведенных отзывах о Дальском, относящихся к разным ролям, принадлежащих разным людям и разделенных промежутком в пять лет, обращает на себя внимание подмеченная критиками тяга актера к «опрощению» своих героев. Вот это внутреннее стремление Дальского отойти от образов королей и вельмож, демократизировать образ позволило ему создать едва ли не лучшую свою роль — Рогожина в инсценировке «Идиота». Об этой роли Дальского подробно рассказал Ю. М. Юрьев. «Рогожин и Дальский — одной породы, — писал он. — Оба они из одного теста, одной, как говорится, фактуры (разумеется, с поправкой на разницу происхождения, воспитания и среды, окружающей их)... Весь облик Дальского — в серой поддевке, отороченной черной мерлушкой, в высоких сапогах, — сам курчавый, “черномазый”, с загадочными, сверкающими, огненными глазами, с “неделикатною” усмешкою на бледном лице, с размашистой, вызывающей, ни с чем не считающейся повадкой — как нельзя более сочетался с мрачной таинственностью рогожинского дома. Во всей видимости Дальского было что-то мрачное, но бурливое, чувствовалось какое-то кипение в груди его, рвущееся на волю из-под спуда каменного мешка, этого полного мрака дома, где все как будто “скрывается и таится”»<sup>357</sup>.

Современник Дальского, знаменитый французский трагик Муне-Сюлли бросил как-то крылатую фразу: «Еще ни разу сюртук не осквернил моего тела на сцене». В театральном гардеробе Дальского наряду с античной тогой, королевской мантией, плащом и богатым камзолом, была серая поддевка Парфена Рогожина. Репертуар Дальского наглядно демонстрировал не только широту возможностей актера, но и эволюцию стиля трагического искусства.

Но что самое поразительное в творчестве Дальского — это его умение точно схватить и передать интонационные особенности роли. Естественность понималась тогда часто как камерность и «сниженность» тона. И потому одно

---

<sup>356</sup> Александринский театр. «Новости и Биржевая газета», 1900, 5 февраля, № 36, стр. 3.

<sup>357</sup> Ю. М. Юрьев. Записки, т. 1, стр. 533.

дело быть естественным в пьесе Чехова и совсем Другое — в драме Дюма и трагедии Шекспира. Выспренность и «нажим» в пьесах Чехова сразу же давали себя знать. Вся сущность, структура чеховской драмы не принимала такого исполнения. Выспренность и «нажим» в Шекспире обнаруживались не просто, они легко могли сойти за темперамент и красочность игры. Дальский стремился к «опрощению» Шекспира. Это была реакция на игру провинциальных Несчастливцевых с громоподобными голосами и неестественным пафосом. Но, стремясь к монументальности чувств, он вкладывал в каждое слово, фразу, монолог много эмоций и силы и потому не воспринимался как актер, борющийся со штампами провинциальных трагиков, а, наоборот, его нередко самого причисляли к этим трагикам. Но зато, когда Дальский учил молодых актеров читать стихи, проявлялась его редкая чуткость к правде. Будучи знаменитым актером императорской сцены, он дружил с начинающим певцом Федором Шаляпиным и многому научил его. «Дальчизм» — так назвал впоследствии сам Шаляпин этот период своей жизни. Дальский, по словам Ходотова, заложил «большой кирпич в фундамент шаляпинского искусства».

В том самом 1900 году, когда Дальский был уволен из Александринского театра, сюда пришел Павел Васильевич Самойлов (1866 – 1931), талантливый исполнитель ролей «героев» и «первых любовников». Сын В. В. Самойлова, он принадлежал к знаменитой актерской династии, которая на протяжении полутора веков украшала русскую сцену. До Александринского театра он прошел большой путь в провинции, где составил себе крупное имя. В Александринском театре Самойлов играл Чацкого, Незнамова, Хлестакова, Фердинанда, выступал в современном репертуаре — Палаузов («Старый дом» А. М. Федорова), Корчагин («Мамуся» В. С. Лихачева), Незнакомец («Красный цветок» И. Л. Щеглова по рассказу В. М. Гаршина).

Творчество Самойлова вобрало в себя черты актерского исполнительства конца XIX – начала XX века — порывистость, нервозность. Герои Самойлова — мечтатели, далекие от реальных действий. Они видят окружающую их пошлость, мерзость, но не способны ничего сделать, чтобы изменить существующее положение. Глядя на Гамлета — Самойлова, трудно было поверить, что датский принц может отомстить за убийство отца. Нервность и пассивность ощущались в самойловских Фердинанде, Незнанове, Чацком. В современных пьесах благородные герои Самойлова оказывались часто к концу глубоко несчастными, доходили до крайней степени нравственного падения или самоубийства.

Самойлов был влюблен в своих героев, он оправдывал и поэтизировал их. Сатира и ирония чужды дарованию актера. И потому, когда он играл гоголевского Хлестакова, он даже не пытался осмеять его, представить нагловатым, трусливым. Зрители видели немножко легкомысленного, но вообще симпатичного и доброго молодого человека. Даже играя карьериста и интригана Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»), Самойлов оправдывал его, находя в его характере обаятельные черты. И если герои Дальского выражали активный протест против окостенелых форм жизни и в его игре всегда чувствовалась мажорная нота, то герои Самойлова, пассивные и

безвольные погибали под неумолимыми ударами судьбы.

В 1904 году Самойлов покинул Александринский театр. Вторично он будет здесь служить уже в театре Госдрамы в 1920 – 1924 годах.

Сравнительно незадолго до революции в театре произошла смена актерских поколений. В 1912 году умер В. П. Далматов, в 1915 — М. Г. Савина, К. А. Варламов, В. В. Стрельская. Основная тяжесть репертуара пала на плечи нового поколения актеров. Многим из них предстояло стать ведущими деятелями уже советского театра. В то время начинали свой путь в Александринском театре Е. И. Тиме (в труппе с 1908 г.), Б. А. Горин-Горяинов (с 1911 г.), П. И. Лешков (с 1911 г.), Е. П. Студенцов (с 1911 г.), Л. С. Вивьен (с 1913 г.), Я. О. Малютин (с 1914 г.), Н. С. Рашевская (с 1914 г.), Е. П. Корчагина-Александровская (с 1915 г.). Вместе с мастерами старшего поколения эти актеры образовали сильную, разностороннюю труппу.

Представляя различные школы и направления, не составляя единого ансамбля, актеры Александринского театра, нередко, тем не менее, обеспечивали успех заурядным пьесам.

Наибольшее место в репертуаре театра предреволюционных лет, как уже говорилось, занимали пьесы современных русских авторов (Найденов, Гнедич, Рышков, Сумбатов и др.). Значительно меньше было иностранных пьес. Классика ставилась редко и то преимущественно в Михайловском театре или на детских утренниках. Характеризуя сезон 1912/13 года, Н. Д. Волков писал: «Если сопоставить различные по качеству пьесы, шедшие в тот год на Александринской сцене, то за отдельными исключениями остается ощущение какой-то чрезвычайно неблагоприятной жизни, которая смутно чувствовалась авторами комедий и драм»<sup>358</sup>. Чтобы скрасить этот несколько мрачный колорит и отвлечь зрителей от «проклятых» вопросов современности, театр обращается к испытанному средству — оперетте и водевилю. Поставленная в 1913 году оперетта Оффенбаха «Званный вечер с итальянцами» имела выдающийся успех благодаря участию в ней Давыдова, Ходотова, Тиме. В спектакле блистали превосходными вокальными данными (замеченными Шаляпиным) молодая Елизавета Ивановна Тиме; в роли Эрнестины она пела виртуозные вещи итальянского репертуара. Дуэт с Ходотовым из оперетты Оффенбаха она исполняла впоследствии в концертах. В старинном водевиле Ленского «Лев Гурыч Синичкин» Тиме — Лиза делила успех с К. Яковлевым — Синичкиным.

Кондрат Николаевич Яковлев (1864 – 1928) — «Кондрат-простота», как метко назвал его Кугель, вступил в труппу в 1906 году. Это был самобытный актер с удивительным творческим диапазоном. Он с одинаковым успехом играл неунывающего Синичкина и свою коронную роль — изошренного инквизитора Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании» по Достоевскому. «Смотря его сцену с Раскольниковым, становилось буквально жутко не только от самой сценической ситуации — следовательского допроса, но главным образом от сознания могущества подлинного искусства актера, — вспоминал

---

<sup>358</sup> Николай Волков. Театр в эпоху крушения монархии. В сб.: «Сто лет. Александринский театр — театр Госдрамы», стр. 351.



Ю. М. Юрьев. — Это был предел реалистической манеры игры, не впадавшей в натурализм. Невозможно забыть эти какие-то округлые манеры в движениях, эти ласковые, такие, казалось, обыденные, житейские интонации в вопросах, задаваемых им Раскольникову, и эта вдруг проскальзывающая в едва уловимом намеке жестокость почти колючих вопросов опытного следователя. Вся сцена велась им как виртуозная игра кошки с мышкой»<sup>359</sup>. В комедийных, драматических, трагедийных ролях Яковлев всегда оставался естественным и органично правдивым. Человек редкой скромности, застенчивый, не умевший постоять за себя, Яковлев как-то незаметно, без шумной прессы и громкого признания прожил свою актерскую жизнь. Я. О. Малютин в книге «Актеры моего поколения» посвятил целую главу творчеству и судьбе этого человека, «рожденного быть актером». Интересно и живо рассказав о многих его ролях, Малютин посетовал на то, что «в самой истории театра часто действуют те же предрассудки и предубеждения, которые складывались при жизни актеров. Согласно этим предубеждениям, имя Яковлева должно стоять где-то в отдалении от Давыдова. Нет, тысячу раз нет? Историки театра не должны повторять ошибки рутинерской, несправедливой дирекции императорских театров, умудрявшейся на протяжении долгих лет теснить, принижать и обессиливать этот замечательный талант»<sup>360</sup>.

Имя Давыдова появилось здесь не случайно. На протяжении всей сценической жизни Яковлева — от выпускного спектакля в классе А. И. Южина, где он играл Недыхляева в «Кручине» Шпажинского, до таких его позднейших созданий, как Фамусов, Городничий, Расплюев — он исполнял роли Давыдова. И в Александрийский театр он пришел на давыдовские роли. В этом заключалась своеобразная творческая трагедия художника. Что же касается неизбежного сравнения двух актеров и брошенного Малютиным упрека историкам театра, то тут необходимо сказать следующее. Давыдов был гениальным актером и большой, цельной личностью. Природный талант Яковлева не находил опоры в его человеческой, художественной натуре. Ему не хватало силы воли, характера, утверждения себя как художника. Страдая тяжелейшими запоями, он сам губил свое дарование. История, как правило, исправляет допущенные ею ошибки. В данном случае ошибки нет. В летописи отечественного театра К. Н. Яковлев занимает вполне достойное и высокое место вслед за великими Давыдовым и Варламовым.

Любимицей публики была Варвара Васильевна Стрельская (1838 – 1915), или «тетя Варя», как ее ласково называли в столице. Окончив в 1857 году Петербургское театральное училище, Стрельская много играла в водевильно-комедийном репертуаре, исполняла роли субреток в пьесах Мольера. После смерти Ю. Н. Линской она заняла ее амплуа, перейдя на роли старух. Именно в этих ролях с наибольшей силой проявился ее комедийный дар. С выдающимся успехом играла она Простакову («Недоросль»), Пошлепкину («Ревизор»), Атуеву («Свадьба Кречинского»), а также старух Островского — Кукушкину,

---

<sup>359</sup> Ю. М. Юрьев. Записки, т. 2, стр. 456 – 457.

<sup>360</sup> Я. О. Малютин. Актеры моего поколения, стр. 213.

Домну Пантелевну, Манефу. Ее легко можно было узнать во всех ролях — актриса не пыталась разнообразить грим, внешние приметы характера! Добродушная и незлобивая, она приносила эти черты в свои сценические портреты. Выражение усталости и недоумения на лице, которое характерно для многих ее героинь, создало ей своеобразно-комическую маску. Особенно большим успехом пользовалась В. В. Стрельская, когда она играла вместе с К. А. Варламовым. Эти два корифея Александринской сцены составляли замечательный дуэт.

В 1915 году в Александринский театр была принята Екатерина Павловна Корчагина-Александровская (1874 – 1951). Дочь провинциальных актеров, она еще в 1887 году начала самостоятельный путь на провинциальной сцене. В Александринский театр Корчагина-Александровская была приглашена в год смерти В. В. Стрельской на традиционное амплуа «комической старухи». Но актриса раздвинула рамки привычного амплуа, комедийное начало воплощенных ею образов сочеталось с подлинным драматизмом и суровой трагедией, сценические характеры наполнялись глубоким психологическим содержанием. Первое выступление Корчагиной-Александровской в Александринском театре состоялось 30 августа 1915 года в «Бесприданнице» Островского, где она играла Евфросинью Потаповну. В следующем году Корчагина-Александровская выступила в роли Улиты («Лес»), которая станет впоследствии ее коронной ролью. При всем своем комизме Улита представляла как страшный тип холопки и доносчицы, человек с изуродованной психологией. Зритель видел не только ничтожно смешное и отталкивающее существо, но и загубленного темным царством человека. За этой жалкой наушницей, всю жизнь шмыгавшей вокруг барыни, вставал живой человек, который на старости лет делал для себя горькое открытие: «Уж и как эта крепость людей уродует».

Глубоко реалистическое дарование Е. П. Корчагиной-Александровской полностью раскрылось на советской сцене.

### ***Героико-романтический репертуар. Слабость романтической линии в Александринском театре. Александринский театр и Малый театр. Ю. М. Юрьев***

Давыдов иронизировал над романтическим репертуаром: «Мы с Марусей проживем без трескотни». Марусей он называл Савину, трескотней — аффектированную, надутую манеру исполнения преимущественно зарубежных пьес. Но тот же Давыдов отдавал дань романтическому репертуару в гениальном истолковании Ермоловой, преклонялся перед великими трагиками Сальвини и Муне-Сюлли.

В 1890-е годы, когда на русской сцене возродилась волна романтической поэзии, как реакция на натурализм, безгеройность, житейскую прозу, Александринский театр не мог пройти мимо этого явления.

Судьба пьес Шиллера, Гете, Гюго, Лопе де Вега на сцене

Александринского театра сложилась совсем не так, как в Малом театре. Героическая тема всегда жила в Малом театре, театре подлинной романтической, мочаловской традиции. В трактовке актеров Малого театра эта тема переросла в идею борьбы против деспотизма и тирании, в прославление свободы, защиту интересов народа. А. А. Яблочкина говорила от лица молодежи конца XIX века: благодаря игре Ермоловой, Ленского, Южина, Горева в героическом репертуаре, «мы уносились от земли, наши сердца пламенели жаждой подвига, стремлением к свободе и братству, мы уходили из театра потрясенными и просветленными»<sup>361</sup>. Это потрясение зрители испытывали на спектаклях «Овечий источник», «Орлеанская дева», «Мария Стюарт», «Эрнани», «Звезда Севильи» и многих других. Искусство Малого театра становится художественным символом революционного подвига и освободительного движения.

В Александринском театре было совсем иначе. Героическая стихия не находила здесь интереса ни среди актеров, ни среди зрителей. Даже Ермолова в роли Лауренсии из «Овечьего источника», роли, в которой она снискала восторженный прием зрителей Малого театра, не была принята петербургской публикой. Выступления М. Т. Иванова-Козельского, А. П. Ленского, Ф. П. Горева в классическом, романтическом репертуаре перед петербургскими зрителями не встречали понимающего отклика ни среди публики, ни среди актеров. «Горев перешел из Москвы к нам, и признаться, напрасно он это сделал. Певучая речь, неестественность тона», — писал в 1897 году Варламов<sup>362</sup>. М. В. Дальский и П. В. Самойлов в театре не удержались. Корифеи Александринской сцены чувствовали себя в романтическом репертуаре неуютно. Пережив, по ее собственному определению, провал в роли Эмилии Галотти, Савина избегала таких ролей. «Она была слабее ординарнейшей актрисы всякий раз, как бралась за роль, в которой была хоть капля романтики. Припоминаю, например, Марию Шотландскую Бьернстjerne или даже «Измену» Южина. Савина была не только слаба, а и беспомощна»<sup>363</sup>. Это написал А. Р. Кугель, преданный апологет Савиной, редко находивший изъяны в ее игре. Примерно так же можно было бы оценить выступления в романтических, героических пьесах Давыдова и Варламова. Они нашли себя прежде всего в русском бытовом реалистическом и комедийном репертуаре.

В 1906 году Александринский театр поставил драму Сумбатова-Южина «Измена», овеянную пафосом героической борьбы за свободу, с романтическим образом легендарной царицы Зейнаб в центре. В Малом театре роль Зейнаб стала выдающейся победой Ермоловой. В Александринском театре, несмотря на участие М. Г. Савиной, В. Н. Давыдова, К. А. Варламова, В. П. Далматова, Н. Н. Ходотова, Ю. М. Юрьева (редко, чтобы спектакль шел в таком составе; П. П. Гнедич сделал все, что мог, для успеха пьесы своего друга Сумбатова),

---

<sup>361</sup> Сб.: «А. А. Яблочкина». М.-Л., «Искусство», 1937, стр. 53.

<sup>362</sup> ГЦТМ, ф. 311, № 70045, д. 179, л. 2.

<sup>363</sup> А. Кугель. Ю. М. Юрьев. В сб.: «Ю. М. Юрьев». «Прибой», 1927, стр. 22.

«Измена» провалилась. «Что греха таить — у нас не умеют играть таких вещей, — писал Гнедич 5 октября 1906 года Сумбатову. — Старики поперхнулись Островским, у Савиной до сих пор сидит в горле Крылов, и она пока не может им отплюнуться, а молодежь уверяет, что она способна только на Ибсена»<sup>364</sup>.

В Малом театре героическую традицию поддерживали великие актеры, в Петербурге, если она и существовала, то где-то очень далеко, подспудно, и была в руках артистов второго ряда.

Лишенные общественного содержания, подлинно трагедийного темперамента, героический репертуар, романтическое бунтарство представляли в Александринском театре преимущественно в своем театральном-костюмном варианте. Незаинтересованность корифеев в подобном репертуаре определяла незначительность его удельного веса на афише театра. К тому же и настоящая трагедия отсутствовала. В 1860 – 1870-е годы пьесы Шиллера, Лессинга, Гюго в Александринском театре по существу не шли. С 1855 по 1881 год, то есть за двадцать шесть лет, здесь было дано в общей сложности тринадцать представлений шести пьес этих авторов. Неудача постигала каждый спектакль. За это же время водевиль «Беззаботная» был показан 113 раз, а «Ворона в павлиньих перьях» — 99. В 1880-е годы в Александринском театре было вновь поставлено или возобновлено 177 спектаклей, в среднем по 17 – 18 в год. Из них только 2 могут быть отнесены к той репертуарной линии, о которой идет речь: «Уриель Акоста» К. Гуцкова и «Эгмонт» Гете. В рецензии на «Уриеля Акосту» Д. В. Аверкиев писал: «Для александринских актеров было трудно выйти из обычной колеи своего репертуара; с их стороны было даже некоторым подвигом просто выучить пьесу в стихах... Актеры и сами, по-видимому, чувствовали всю непосильность принятой ими работы»<sup>365</sup>.

Наиболее колоритной фигурой трагедийно-романтического репертуара был М. В. Дальский. Но он даже не пытался объединить вокруг себя актеров определенной школы. Между тем в театре была группа артистов, которая в ранние годы своего пути тяготела к этому направлению. Одним из первых здесь должно быть названо имя Р. Б. Аполлонского.

Роман Борисович Аполлонский (1862 – 1928), сын петербургской танцовщицы Е. С. Аполлонской и известного итальянского певца Тамберлика, гастролировавшего в России, в детстве был определен в балетный класс театрального училища, которое окончил в 1881 году. Тогда же был принят в труппу Александринского театра. После ухода из театра М. М. Петипа, занимавшего амплу героя, первого любовника и фата, к Аполлонскому перешли его роли. Благородная внешность, красивый голос, изысканные манеры, серьезное отношение к актерскому труду — все это очень скоро обеспечило молодому актеру прочный успех. Он играл Гамлета, Чацкого, Фердинанда, Эрнани, Дон Жуана. Казалось, он мог стать вровень с такими

---

<sup>364</sup> А. И. Южин-Сумбатов. Записки. Статьи. Письма. М., «Искусство», 1951, стр. 562.

<sup>365</sup> Д. Аверкиев. Театральные заметки. «Голос», 1880, № 6, 6 января, стр. 3.

корифеями романтического театра, как Сумбатов-Южин и Ленский. Но этого не произошло. Главная причина заключалась в общественном индифферентизме таланта Аполлонского. По тонкому определению Я. О. Малютин, Аполлонский «оставался актером органически чуждым какой бы то ни было общественной социальной проблематике. Большой мир был закрыт для него шорами аристократизма, надменного пренебрежения простыми людьми, и поэтому смысл созданных им образов всегда замыкался в крайне ограниченном кругу жизненных представлений и проблем»<sup>366</sup>.

Эффектные герои Аполлонского были лишены подлинно современного содержания. И сколько бы актер ни затрачивал энергии, силы, темперамента, от его героев веяло театральным холодком. Пока он был молод, это не особенно бросилось в глаза. С годами, когда нужно было думать о том, чтобы скрыть свой возраст, перед ним встал неминуемый, трагический для многих актеров вопрос о форме перехода. Он мужественно сделал этот шаг. И когда Аполлонский создал свои знаменитые образы Федора Протасова и профессора Сторицына, выяснилось, что вся его предшествующая «героико-романтическая» деятельность может рассматриваться лишь как некая подготовка к этим ролям.

Нечто подобное пришлось пережить и В. П. Далматову (1852 – 1912). Еще до поступления в Александринский театр (1884) Далматов играл роли Фердинанда, Карла Моора. Во время дебютов в Александринском театре (1884) Далматов имел успех в ролях Хлестакова, Кречинского, Князя («Дело» А. В. Сухово-Кобылина). Но для своего первого бенефиса на столичной сцене он выбрал «Эгмонта» Гете. Исполнение этой роли не принесло Далматову славы. В «Эгмонте» ощущалась манерность, яркость чувств была приглушена. В сценах с Клерхен Далматову не хватало истинного увлечения и вдохновения. Всю жизнь Далматов стремился к героическим ролям, и всю жизнь они ему не давались. Образованный человек, литератор, он много читал и думал о Гамлете. В одном из своих рассказов «Юлия Пастрана» (Далматов писал рассказы и пьесы) он вложил в уста героя свое понимание образа Гамлета: так он и играл его — в золотистом парике, со светлыми бровями и бородкой, таким представителем рыцарской эпохи викингов. Критика отзывалась о нем: «Антипатичный Гамлет». Внимательный свидетель творческого пути Далматова, его друг П. П. Гнедич писал: «Характерные роли, роли фатов исполнялись им стильно, сдержанно, сочно. Роли любовников, героев он играл отвратительно»<sup>367</sup>.

Далматов остался в истории театра не Фердинандом, Эгмонтом, Гамлетом, а Агишиным («Женитьба Белугина»), Телятевым («Бешеные деньги»), Звездинцевым («Плоды просвещения»), Кречинским, блестящим актером

---

<sup>366</sup> Я. О. Малютин. Актеры моего поколения, стр. 238 – 239.

<sup>367</sup> П. Гнедич. О В. П. Далматове. «Ежегодник императорских театров», 1914, вып. II, стр. 42. Об отношении Далматова к Шекспиру и о его шекспировских ролях см.: «Шекспир и русская культура». М.-Л., «Наука», 1965.

комедии, непревзойденным исполнителем ролей фатов, прожигателей жизни и светских львов.

В героико-романтическом репертуаре можно было видеть и молодую В. А. Мичурину-Самойлову. Ее даже причисляли к этому направлению, но не из-за органических свойств таланта, а более из-за укоренившейся за ней в ранние годы творчества определенной репутации. Вера Аркадьевна Мичурина-Самойлова (1866 – 1948) — представительница знаменитой актерской династии Самойловых. Эффектные внешние данные Мичуриной, виртуозная техника, выражавшаяся в тонкой пластической и интонационной разработке ролей, умение представительно держаться на сцене, элегантно носить костюм — все это заставило театральное начальство увидеть в ней героиню пьес Шекспира, Лопе де Вега, Шиллера. То было весьма приблизительное понимание актерских данных Мичуриной. В искусстве Мичуриной преобладали рассудочность, резонерство, ей больше всего удавались роли холодных, жестоких женщин-хищниц. Значительно ближе был ей пафос обличения, нежели утверждения. Со всей очевидностью это выяснилось, когда Мичурина обратилась к современной драме.

Неорганичность романтического этапа в деятельности Аполлонского, Далматова, Мичуриной-Самойловой, их творчески плодотворный переход от героико-романтических к так называемым характерным ролям — лишнее доказательство слабости романтической линии в Александринском театре.

В конце века, когда романтический репертуар и московская «классическая» манера игры, казавшаяся для петербуржцев неестественной, старомодной, никак не прививалась на Александринской сцене, здесь появился актер, воспитанный в атмосфере Малого театра, ученик Южина и Ленского. Все существо не достигшего двадцати двух лет молодого человека было пронизано восторженным романтизмом. Самый театр он полюбил за классику и романтику. Это был Юрий Михайлович Юрьев (1872 – 1948), впоследствии выдающийся русский художник, всегда рассматривавший театральное искусство как большую просветительную силу.

Появление Юрьева в Александринском театре не могло пройти незамеченным. Бросалось в глаза направление, школа, актерская манера, в которой он был воспитан. «Наш классический мальчик» — так снисходительно-иронически окрестила Савина молодого Юрьева. Но «классический мальчик» не пожелал раствориться в блестящей разноликой труппе Александринского театра. Очень скоро неопытный новичок превращается в человека, который с непреклонной решимостью готов отстаивать и утверждать свое эстетическое кредо. Правда, на первых порах его современные молодые герои были одинаково красивы и одинаково безлики. Неизменно благородная осанка, гордо посаженная голова, красивые движения делали их похожими друг на друга. Юрьев не находил в них индивидуальности, характера. Его влекло к цельным волевым натурам, величественным образам и большим страстям, к сильным драматическим коллизиям. Вся его деятельность прошла под знаком борьбы за классику и романтику. Но намерения свои осуществлять ему было трудно. «Борьба за романтизм шла медленно, —

вспоминал впоследствии Юрьев. — Мне приходилось тяжело. Чем больше я выдвигался и чем более ответственное положение приобретал в Александринском театре, тем было тяжелей. Не было союзников»<sup>368</sup>. Фердинанд, Уриель Акоста, образы в драмах Гюго — вехи актерского пути Юрьева. Сам он рассказал, как на репетициях «Эрнани» (1913) многим актерам казалась странной и непривычной его исполнительская манера. «Но невзирая ни на что, — пишет Юрьев, — я крепко держался своего, всемерно стремясь оторвать свое исполнение от обыденной сферы и перевести тон и переживания в иную плоскость, более соответствующую стилю самого произведения»<sup>369</sup>.

Уже в эти годы Юрьев выступал в спектаклях, где романтические интонации, отточенный жест не были простой данью культу формы, а служили для выражения смысла пьесы. В драме В. Мейер-Фёрстера «Старый Гейдельберг» (1908, реж. М. Е. Дарский) Юрьев играл роль наследного принца Карла-Генриха. Из мрачных стен старинного немецкого замка, из мира условного этикета и скованных чувств молодой принц попадает в университетский город Гейдельберг, где ему «раскрыли глаза, научили смотреть на жизнь трезво и честно». Всего четыре месяца пробыл принц в Гейдельберге. Но причастность к студенческой корпорации, атмосфера радости, дружбы, свободного проявления чувств, любовь к простой девушке навсегда остались самым светлым воспоминанием в его жизни.

В спектакле был налет щемящей грусти, тоска по ушедшим годам, теплота студенческих пирушек и песен. Но больше всего зрителей привлекала поэзия добрых чувств, которую несли принц — Юрьев и его наставник доктор философии Ютнер — К. Н. Яковлев. Через всю свою унылую жизнь пронес Ютнер светлые воспоминания о юности в Гейдельберге. Юрьев показывал, как прекрасен человек в атмосфере естественной жизни. Принца угнетает всякое неравенство — не только когда человек подавлен, но и когда он вознесен. Приподнятые юрьевские интонации служили утверждению полноты жизни. Только в Гейдельберге юрьевский принц понял, что такое дружба, равенство, любовь. Здесь ему подарили сознание идеала жизни. И он носил костюм студента, как одеяние властелина, а в мундире князя казался скованным пленником.

В этом спектакле впервые проявилось философское содержание юрьевского романтизма. Окончательно утвердиться Ю. М. Юрьеву как романтическому актеру помог режиссер В. Э. Мейерхольд. Венцом борьбы Юрьева за романтический репертуар было исполнение им роли Арбенина («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), которую он сыграл за свою жизнь около шестисот раз.

---

<sup>368</sup> Ю. М. Юрьев. Записки, т. 2, стр. 177 – 178.

<sup>369</sup> Там же, стр. 180 – 181.

***Александринский театр и Чехов. Чехов и Свободин. Первая постановка «Чайки». Режиссура П. П. Гнедича. «Дядя Ваня». Возобновление «Чайки». В. Ф. Комиссаржевская в Александринском театре. Комиссаржевская в ролях Нины Заречной и Ларисы. Художественное новаторство Комиссаржевской. Конфликт с казенной сценой. Уход из театра***

Выше говорилось о творческой близости Давыдова и Чехова. Но Давыдов не был единственным актером Александринского театра, близким Чехову. На премьере «Иванова» Чехов познакомился с исполнителем роли графа Шабельского артистом П. М. Свободным. Есть в истории театра такие удивительные «попадания»! Казалось бы, и не центральный образ в пьесе, а так выпукло встает он перед зрителями, так срастается исполнитель с воплощаемым им характером, что другого актера в этой роли и представить себе трудно. Шабельский — подлинно «чеховский» образ в «Иванове»: граф-приживал, умный и острый на язык, холодный и чопорный, одинокий и неприкаянный. Проникновенно изображал Свободин этого печального чудака.

Образованный человек, член петербургского театрально-литературного комитета, одаренный литератор и художник-карикатурист, остроумный, неистощимый на выдумки, Свободин быстро сблизился с Чеховым, стал, что называется, своим в семье писателя. Он гостил у Чехова в Сумах, они вместе ездили в Полтавскую губернию к знакомым Чехова помещикам Смагиным, регулярно переписывались.

Образ графа, надменного и детски-наивного, созданный артистом на Александринской сцене, сопутствовал Свободину до конца жизни. В Сумах на берегу реки Псел Свободин во фрачной паре, крахмальном воротничке, белых перчатках и цилиндре стоял с удочкой и ловил рыбу. «Спектакль» вызывал восторг Чехова и всех окружающих. В маленьком городишке Ахтырке Свободин разыгрывал из себя графа, а Чехов — его камердинер — подобострастно называл его «ваше сиятельство».

В конце жизни, вспоминая наиболее значительные театральные впечатления, связанные с постановками его пьес, Чехов говорил о Художественном театре, а из александринских актеров о Давыдове — Иванове, Комиссаржевской — Заречной и Свободине — графе.

Хранящиеся в Библиотеке им. В. И. Ленина более ста писем Свободина к Чехову характеризуют широкие интересы актера, его передовые художественные взгляды<sup>370</sup>. «Скажите ему (А. Н. Плещееву. — *Ан. А.*), — писал Свободин Чехову 18 апреля 1889 года, — что он как раз вовремя уехал от Комитета; в субботу читаем драму, присланную министром двора, — “Знаменитый день России. 19 февраля 1861 года”. Драму эту написал какой-то штабс-капитан Проскуряков в Ашхабаде (эк его!), рукопись листов в сорок

---

<sup>370</sup> Часть писем (44), преимущественно связанных с пьесой Чехова «Леший», опубликована Е. Н. Коншиной в «Зап. отдела рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина», вып. 16. М., 1951, стр. 178 – 246.



тщательно сшита трехцветными, как георгиевская лента, нитками, пахнет патриотизмом и елеем... Собираемся ехать в заседание с подушками — спать во время чтения»<sup>371</sup>. Когда в театральных кругах начали говорить о новой драме Л. Н. Толстого «Власть тьмы», Свободин писал Чехову: «Узнайте, душа моя, в театре Абрамовой, действительно ли у нее пойдет какая-то пьеса Л. Толстого, или это пустой слух. Если действительно пойдет, то опишите обстоятельно, разузнавши, что за пьеса, какого быта, в скольких действиях... когда предполагают поставить и все прочее в этом смысле... Помогите Талии и Мельпомене. В. Крылов и К°, как мазурики-воры, засыпали им глаза нюхательным табаком, и они, бедные, до сих пор не могут протереть буркалы и не могут видеть, что хорошо, что дурно» (ф. 331, № 58, 27-а).

Весной и летом 1889 года Чехов писал новую комедию «Леший». Он много говорил о будущей пьесе с гостившим у него в Сумах Свободиним. Пьеса еще не была завершена (написаны только два акта), а Свободин должен быть вернуться в Петербург. Чехов обещал завершить пьесу к предполагавшемуся бенефису артиста. Дальнейшая история создания «Лешего» ясна из писем Свободина к Чехову. Вот несколько отрывков из них:

10 августа 1889 года: «А что наш “Леший”»?

27 сентября 1889 года: «Ах, если бы Вы кончили “Лешего” к 15 октября!»

28 сентября 1889 года: «Ради бога, к тем двум актам “Лешего”, что были написаны, припишите еще два акта и — делу конец».

30 сентября 1889 года: «Нам с Вами уже пора ставить вопрос ребром: идет у меня в бенефис “Леший” 31 октября или нет? Иными словами, хотите Вы моей смерти или нет?»<sup>372</sup>

Если бы роль Свободина в создании «Лешего» свелась к своеобразному «катализатору», подробно говорить об артисте в связи с чеховской пьесой вряд ли стоило бы. Но все дело в том, что Свободин вникал в существо пьесы, делился с Чеховым своим пониманием ее образов, сюжетных ходов, конфликта. Зная два первых действия, Свободин детально описывал Чехову ход событий драмы в третьем и четвертом актах. Он был чутким советчиком и тонким критиком. Чехов внимательно прислушивался к мнению Свободина, и много из того, что советовал он, использовал в работе над «Лешим».

В Александринском театре «Леший» поставлен не был. Пьесу показал московский частный театр М. М. Абрамовой, а затем несколько провинциальных антреприз.

«Давыдов и Свободин очень и очень интересны. Оба талантливы, умны, нервны, и оба, несомненно, новы», — писал Чехов<sup>373</sup>. «Я потерял в нем друга», — так отозвался Чехов на смерть Свободина. К сожалению, эти слова

---

<sup>371</sup> Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 331, № 58, 27-а. В дальнейшем номер фонда и дела приводятся в тексте.

<sup>372</sup> Отрывки из писем цит. по публикации: Е. Н. Коншина. Из переписки А. П. Чехова. «Зап. отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина», вып. 16.

<sup>373</sup> А. П. Чехов. Поля. собр. соч. и писем, т. 14, стр. 309 – 310.

были написаны, когда не прошло и четырех лет после их знакомства: в 1892 году сорокадвухлетний Свободин внезапно умер во время спектакля «Шутники» Островского, в котором играл главную роль. Но эти четыре года дружбы навсегда связали имя Свободина с работой Чехова над драмой «Леший», переделанной впоследствии в «Дядю Ваню».

Процесс переработки «Лешего» в «Дядю Ваню» слабо освещен в литературе о Чехове. Важное значение имеет для нас неприводившееся мемуарное свидетельство артиста Александринского театра П. Д. Ленского, давнего знакомого Чехова. Рассказывая о «Лешем», Ленский писал: «Впоследствии А. П. под влиянием В. Н. Давыдова и при его участии переработал эту пьесу и назвал ее “Дядя Ваня”»<sup>374</sup>. Известно, что в начале 1890 года Чехов более месяца жил в Петербурге и общался с Давыдовым. Итак, есть все основания предполагать, что александринские актеры не «выпустили» из своего поля зрения чеховскую пьесу. С именем Свободина связано появление «Лешего», с именем Давыдова — создание «Дяди Вани».

Премьера «Чайки» в Александринском театре состоялась 17 октября 1896 года. Тот, кто захочет восстановить картину первой постановки, располагает для этой цели громадным материалом. Вот уже более семидесяти лет мемуаристы и исследователи обращаются к этому спектаклю, приводят много деталей, фактов, связанных с премьерой. Пожалуй, все зрители первого представления, могущие оформить свои воспоминания и впечатления в виде статьи, заметки или просто записи в дневнике, давно уже сделали это. В письмах многих петербуржцев, относящихся к этому времени, каких бы вопросов они ни касались — общественных, литературных или семейных, — нередко содержится хотя бы несколько строк об александринской «Чайке». О премьерке «Чайки» можно прочитать мемуарные и дневниковые свидетельства И. Л. Щеглова, П. П. Гнедича, А. С. Суворина, И. Н. Потапенко, Е. П. Карпова, Н. А. Лейкина, А. Ф. Кони, Ю. М. Юрьева, И. Н. Ходотова, П. П. Гайдебурова и многих других. Воспоминания написаны по-разному, можно по-разному к ним отнестись и с неодинаковой степенью доверия их читать. Но все мемуаристы сходятся в одном: это был, по выражению Чехова, «громадный неуспех». Давно уже стало хрестоматийным противопоставлять провал «Чайки» в рутинном Александринском театре успеху пьесы в новаторском Художественном. Такое противопоставление правильно, оно закономерно, оно отражает дух, атмосферу, сложившиеся в этих двух коллективах. П. П. Гнедич вспоминал, что артисты посмотрели на «Чайку» так, как они смотрели на каждую пьесу, случайно попавшую в репертуар. Посмотрели, сколько листов в роли, наклеили себе усы, бороды и бакенбарды, надели то случайное платье которое в данное время было последним принесено от портного, подучили роли и вышли на сцену. Попытки некоторых мемуаристов (Ю. М. Юрьев и др.) возложить ответственность за провал «Чайки» на гостинодворскую и апраксинскую публику, пришедшую посмеяться в бенефис комедийной актрисы

---

<sup>374</sup> Артисты о Чехове (Воспоминания, встречи, впечатления). «Новости и Биржевая газета», 1904, № 233, 24 августа, стр. 2.

Е. И. Левкеевой, неосновательны. Артисты Александринского театра, привыкшие в основном к плоским комедиям современного репертуара, не могли проникнуть в художественную ткань чеховской пьесы. Прав В. Н. Прокофьев, когда в своей обстоятельной статье, полемизируя с Ю. М. Юрьевым, пишет: «Причиной провала чеховской “Чайки” в Александринском театре была не столько специфическая гостинодворская публика, сколько сам театр, не почувствовавший стилистической новизны произведения и пытавшийся его освоить в тех же приемах, в которых ставились и исполнялись пьесы Крылова, Рышкова, Шпажинского и др.»<sup>375</sup>.

Известно, как тяжело переживал Чехов провал «Чайки» в столице: «Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я — по законам физики — вылетел из Петербурга, как бомба»<sup>376</sup>.

С тяжелым чувством вспоминая об этой неудаче, он всегда выделял В. Ф. Комиссаржевскую в роли Нины. Присутствуя на репетициях, Чехов сразу же увидел в Комиссаржевской актрису, верно и тонко постигшую его замысел. Рассказывая несколько лет спустя Н. Е. Эфросу о «крушении» «Чайки», Чехов «весь преобразился радостью, когда заговорил об исполнении Комиссаржевской, и был щедр на похвалы»<sup>377</sup>.

Роль Заречной Комиссаржевская получила неожиданно. Еще 27 сентября, то есть за двадцать дней до премьеры, Карпов писал Чехову: «Савина, конечно, будет играть Чайку» (ф. 331, № 47.21). Он ошибался. Савина, решив, по словам Юрьева, что «ей не простят несоответствие роли ее годам» (актрисе было сорок два года), за десять дней до премьеры отказалась от нее. Комиссаржевская играла Нину с шести репетиций. За такой срок она сумела создать одухотворенный лирический образ потому, что роль Нины отвечала ее творческому, художественному, идейному самосознанию. Может быть, еще только Давыдов — Сорин в какой-то степени приблизился к авторскому замыслу. Комиссаржевская уловила ту «музыку» чеховского настроения, которая составляет существо «Чайки». Уже в критической литературе конца XIX века (Ю. Д. Беляев) имена Чехова и Комиссаржевской стали сблизать.

Взаимоотношениям Чехова и Комиссаржевской посвящено четыре специальные работы<sup>378</sup>. Кроме того, вопрос этот рассматривается во всех

---

<sup>375</sup> Вл. Прокофьев. Легенда о первой постановке «Чайки». «Театр», 1946, и. и — 12, стр. 54.

<sup>376</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 16, стр. 394.

<sup>377</sup> Н. Эфрос. Чехов в Художественном театре. «Новый журнал для всех», 1908, № 1, стр. 66.

<sup>378</sup> И. Щеглов. Чехов и Комиссаржевская. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской, под ред. Е. П. Карпова. СПб., 1911, стр. 382 – 386; Ю. Соболев. Комиссаржевская в письмах к Чехову. «Советский театр», 1930, № 9 – 10, стр. 45 – 47; Ф. Комиссаржевский. Комиссаржевская и Чехов. «Театр и драматургия», 1935, № 2, стр. 29 – 30; М. Г. Португалова. Чехов и Комиссаржевская. Сб. «Русские-классики и театр». Л.-М, «Искусство», 1947, стр. 335 – 353.

статьях и книгах об актрисе. Давно опубликованы письма Чехова к Комиссаржевской и актрисы к писателю. И все же не раскрыта одна важная сторона этих отношений.

Личные их отношения сложились странно. Казалось, были все основания для глубокого взаимного понимания, духовного общения. Влюбленная в драматургию Чехова, Комиссаржевская упорно искала творческого союза с писателем и каждый раз наталкивалась на деликатный отпор. «Чудесная актриса», «великолепная актриса» — так часто называет Комиссаржевскую в своих письмах Чехов. Писателю была понятна одухотворенность актрисы на сцене и абсолютно чужда экзальтация (казавшаяся ему выпренности), свойственная Комиссаржевской в жизни и письмах. Сдержанный, ироничный, он не хотел и не мог «раскрыть свою душу» перед кем бы то ни было, в том числе и перед мало, в сущности, знакомой ему актрисой. Она же с присущей ей требовательностью и полной душевной отдачей мечтала о разговоре «до дна», как с Н. Н. Ходотовым и Е. П. Карповым. Однажды, когда они встретились в Ялте и Чехов, утомленный ее отвлеченными рассуждениями, так остро волновавшими Комиссаржевскую, просто не пошел ее проводить, подруга актрисы М. И. Зилоти даже упрекнула Чехова в том, что ему «не хватает доброты». И. А. Бунин с недоумением писал о том, что Чехова, «воплощенную сдержанность, твердость и ясность, сравнивают иногда с Комиссаржевской»<sup>379</sup>.

Но дело не только в личных свойствах характера Чехова и Комиссаржевской. Смысл их взаимоотношений был глубже и сложнее.

Чехов не верил в возможность реальных практических действий отдельных людей, действий, которые могли бы что-нибудь изменить. Комиссаржевская горячо верила в возможность и необходимость «дела», жаждала его, искала «правды», как она говорила, быстро воспламенялась, а загоревшись — не оглядывалась. Она отзывалась на все общественные проблемы, художественные новшества, с которыми сталкивала ее жизнь. В этих исканиях ее путь скрестился даже с путем революционеров-большевиков. «Делом» ее был новый театр. Когда, уйдя в 1902 году с казенной сцены, она начала думать об организации своего театра, все ее помыслы, мечтания были связаны с ним. Узнав о ее планах, «Чехов сказал: “Чудачка, ее ведь только на один месяц хватит”». Это были два разных характера, два разных взгляда на жизнь.

Мы говорим все это не для того, чтобы разъединить Чехова и Комиссаржевскую. Наоборот, несмотря на то, что очень многое разделяло их, общие эстетические позиции писателя и актрисы, восприятие современности, устремленность в будущее, художественное воспроизведение мира с психологическими нюансами, полутонами — все это должно было привести и привело их в единый лагерь в искусстве.

Неудача с «Чайкой» не обескуражила александринцев. Уже после организации Московского Художественного театра и редкого успеха «Чайки» на его сцене актеры и режиссеры Александринского театра не оставляют мысли о новой встрече с чеховской драматургией.

---

<sup>379</sup> Чехов в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1954, стр. 486.

В то время, когда в Художественном театре репетировался «Дядя Ваня», а Чехов из Ялты давал «художественникам» пояснения к отдельным ролям, Карпов писал ему: «Дорогой Антон Павлович! Я переговорил с директором о постановке Вашей пьесы “Дядя Ваня”, и он согласен на ее постановку без вторичного представления в комитет. Вы сделаете купюры, какие сами найдете необходимыми, и пришлите мне экземпляр. Поторопитесь. Дай бог Вам всего хорошего. Крепко жму Вашу руку. Евт. Карпов» (ф. 331, № 47.21). Почему понадобилось согласие директора на постановку без вторичного представления пьесы в комитет? О каких купюрах идет здесь речь? Дело в том, что сначала Чехов отдал «Дядю Ваню» в Малый театр («А для Немировича, если обидится, напишу другую пьесу, уж так и быть»). Театрально-литературный комитет, рассматривавший все пьесы для казенной сцены, признал ее «достойной постановки», но лишь «при условии изменений и вторичного представления в комитет». Членов комитета не устроили отношения Войницкого к Серебрякову, им показалось непонятным, почему еще так недавно обожаемый дядей Ваней профессор стал ему ненавистен; комитет отметил, что образ Елены Андреевны «не вызовет интереса в зрителях» и т. д. Чехов ни на какие переделки Де пошел. Он взял пьесу обратно и передал ее в МХТ. «Зарождается молодой театр... очень симпатичный. Я отдал пьесу ему... Ты на меня не сердись!» — сказал он А. И. Южину-Сумбатову<sup>380</sup>.

Вот почему для другого казенного театра — Александринского — Карпов должен был согласовать с директором возможность постановки без нового рассмотрения комитета.

Чехов отдал «Дядю Ваню» в Александринский театр, он послал Карпову пьесу и свои предложения по распределению ролей. «Мне бы хотелось, — писал Чехов 22 сентября 1899 года, — чтобы Соню взяла В. Ф. Комиссаржевская, Астрова — Самойлов, если он служит у Вас. Говорят, что в провинции Самойлов прекрасно играл Астрова. Если же его у Вас нет, то эту роль отдайте г-ну Ге. Войницкого, т. е. дядю Ваню, сыграет прекрасно Горев, профессора — И. Ф. Сазонов, Телегина — Давыдов»<sup>381</sup>. Карпов отвечал ему: «Дорогой Антон Павлович, получил экземпляр пьесы “Дядя Ваня” и Ваше письмо с распределением ролей. Признаюсь, мне страшно раздавать роли по Вашему назначению. И Горев и Ге ненадежны. Об этих ролях надо очень и очень подумать... Как Вы думаете о Давыдове в роли дяди Вани и Сазонове в Астрове? Напишите совершенно откровенно. А кто Ел[ена] Андр[еевна] и М[арья] Вас[ильевна]? Может быть, Вы сами выберете минуточку, чтобы приехать хоть на два денечка — я тогда Вам телеграфирую. Крепко жму Вашу руку и шлю горячий привет. Евт. Карпов» (ф. 331, № 47.21). С предложением Карпова Чехов согласился. Состав исполнителей был намечен по обоюдному согласию. 2 ноября 1899 года Чехов получил телеграмму из четырех слов: «Просто превосходно. Привет. Карпов».

---

<sup>380</sup> А. И. Южин-Сумбатов. Записки. Статьи. Письма. М., «Искусство», 1951, стр. 427.

<sup>381</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 18, стр. 228.

Пока Александринский театр готовился к постановке чеховской пьесы, петербуржцы увидели ее на любительской сцене. Постановку «Дяди Вани» осуществило «Общество художественного чтения и музыки», учредителями которого были В. Н. Давыдов и один из передовых русских педагогов-словесников В. П. Острогорский. Создатель методики выразительного чтения в средней школе и автор ряда учебников по этому вопросу, Острогорский был связан с актерами Александринского театра — В. Н. Давыдовым, И. Ф. Горбуновым, В. П. Далматовым, Н. Н. Ходотовым, участвовавшими в литературно-музыкальных концертах. В разное время Острогорский преподавал литературу во многих учебных заведениях столицы, в том числе в конце 1890-х годов в Петербургском театральном училище. По его и В. Н. Давыдова инициативе Общество, состоявшее преимущественно из актеров и учителей, 8 января 1900 года впервые в Петербурге показало «Дядю Ваню». Спектакль состоялся без афиши, без объявлений в газетах, в помещении небольшого театрального зала Общества на Малой Морской (ныне ул. Гоголя). Спектакль имел успех, организаторы вечера хотели его повторить.

И. Н. Потапенко писал Чехову 10 января 1900 года: «Существует здесь “Отдел защиты детей от жестокого обращения”. И есть мысль “Дядю Ваню” в том же исполнении повторить в пользу этого отдела. Но на этот раз уже не в кружке, а в зале Кононова, хотя тоже без афиши. Без твоего разрешения сделать этого нельзя. Но так как слышно, что “Дядя Ваня” в будущем сезоне пойдет в Александринском театре, то прежде чем разрешить, ты сообрази, не помешает ли эта постановка там. Или, может быть, справиться у дирекции, как она на это посмотрит?» (ф. 331, № 56. 36 г).

Но постановка в Александринском театре, о которой так много говорили и которая так долго готовилась, осуществлена не была. К этому времени «Дядя Ваня» прошел с огромным успехом в Художественном театре. Подробнейшие письма Немировича-Данченко к Чехову о «Дяде Ване», ставившие самые различные художественные, творческие, организационные проблемы, не оставляют сомнения в словах Немировича о том, что для него постановка «Дяди Вани» имела «громчайшее значение, касающееся существования всего театра»<sup>382</sup>. Читая письма к Чехову о «Дяде Ване» Карпова и Немировича-Данченко, сравнивая их, еще раз убеждаешься в громадной разнице подхода к пьесе со стороны ординарного режиссера и художника-творца. Не увидеть этой разницы Чехов не мог. Да и вся эстетическая программа Художественного театра, намеченная еще при первой встрече с драматургией Чехова — в «Чайке», — получила в «Дяде Ване» углубление и развитие. Для Александринского театра «Дядя Ваня» был интересной, но все-таки очередной премьерой; для Художественного пьесы Чехова — жизнь театра. Это хорошо понимал Чехов и потому все права на постановку «Дяди Вани» передал Немировичу-Данченко, а тот предъявил их директору императорских театров князю С. М. Волконскому. «Приехал вчера в Петербург, — писал Карпов

---

<sup>382</sup> В. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, стр. 182.

Чехову 28 марта 1900 года, — и, был повергнут князем в величайшее огорчение... Я так мечтал поставить эту пьесу, у нас в труппе есть такие чудные исполнители, как Комиссаржевская, Давыдов, Варламов, Сазонов, Горев и др. Ведь такой Сони, как Вера Федоровна, Вы никогда не увидите» (ф. 331, № 47.21).

И в другом письме: «Я удивляюсь В. И. Немировичу-Данченко. Что это за странная точка зрения собаки, лежащей на сене, которая сама не ест и другим не дает? Может, мол, я еще съем...<sup>383</sup> Надеюсь, что Вы больше не попадетесь на его сладкогласие и следующую пьесу дадите возможность поставить и нам. Неужели только и свету, что в окне!» (ф. 331, № 47.21).

«Уверяю Вас, что свет не только, что в одном окне у Станиславского», — буквально те же слова вырываются в письме к Чехову у П. П. Гнедича. С просьбой дать им пьесу обращаются к Чехову многие актеры Александринского театра. Ф. П. Горев хочет играть дядю Ваню, М. В. Ильинская мечтает сыграть в «Трех сестрах» «хоть Анфису, добрую, милую няню». Но Чехов был непреклонен, он и не скрывал своего отношения к александринцам. «Петербургского же театра, — писал он Книппер, — кроме Савиной и немножко Давыдова, — я не признаю и, как твой дядя Карл, отрицаю его совершенно и не люблю его»<sup>384</sup>.

Сказано это не в запальчивости. Перед Чеховым был, с одной стороны, театр, лицо которого во многом определял Карпов, с другой — театр Станиславского и Немировича. Выбор был сделан твердый и окончательный. Все интересы Чехова бесповоротно сосредоточились в Москве.

Александринский театр не отступил. Сменивший Карпова Гнедич тоже говорил Чехову, что свет горит не в одном окошке, но про себя, в отличие от Карпова, хорошо понимал разницу двух «источников» света — «художественников» и александринцев.

После неудачи с «Дядей Ваней» Гнедич сделал осторожную попытку получить для Александринского театра пьесу «Три сестры» «после того, как она пройдет у Немировича». И эта попытка не увенчалась успехом. В то время Александринская сцена все дальше и дальше отходила от высокого классического репертуара. Островский, Шекспир, Шиллер — «спасители» Малого театра — по-настоящему не задерживались в российских стенах, театр довольствовался, так сказать, «тригоринским» реализмом, реализмом средней руки Шпажинского, Потапенко, Сумбатова, да и самого Гнедича.

Гнедич, может быть, и не отдавал себе полного отчета в том, что без драматургии Чехова нет современного театра, но он ясно чувствовал необходимость соприкоснуться с чеховскими героями, сблизить театр с большой литературой. «Дядя Ваня» и «Три сестры» прошли мимо театра. Гнедич решил устранить главную, как ему казалось, причину размолвки драматурга и театра, которая вот уже несколько лет мешала их содружеству: он

---

<sup>383</sup> По всей вероятности, Карпов имеет в виду желание Художественного театра показать «Дядю Ваню» на предстоящих гастролях в Петербурге.

<sup>384</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 19, стр. 57.

решил заново поставить «Чайку».

Сразу же после прихода в Александринский театр Гнедич писал Чехову: «Вы, может быть, слышали, что я вступил в должность управляющего репертуаром, и, конечно, без Вас мне было бы грустно. Поверьте, что история “Чайки” не повторится» (ф. 331, № 40.64).

Чехов не хотел возобновления «Чайки», он боялся вторичного провала и просил Гнедича не ставить пьесу. 24 января 1902 года Гнедич писал Чехову: «Дорогой Антон Павлович, я очень хорошо понимаю, что постановка в Александринском театре “Чайки” шесть лет тому назад оставила на Вас впечатление кошмара и Вы не можете без тошноты вспомнить об этом учреждении. Но с тех пор много утекло воды: иные птицы и песни. Старое отпело, на смену пришло новое... Конечно, знай я раньше о Вашем отвращении, я бы как-нибудь, с болью сердца, дело устроил. А теперь положение таково: режиссеры сидели все лето за мельчайшей разработкой пьесы; сделали специально новые декорации, роли розданы, министру подан доклад о дополнительном проценте гонорара, так как почему-то Вы получали 8 % вместо 10. Я не знаю, как устроить теперь ретираду. Могу только заверить Вас, что ничего общего с прежней постановкой не будет. Талантливых людей здесь много. Плесень с них пососкоблена, отношение к делу совсем иное. Впрочем, не думаю, чтобы “Чайка” шла в ближайшем будущем, хотя все готово. Ее назначила репертуарная комиссия, собиравшаяся еще год назад, особенно подчеркнув необходимость ее реабилитации, — и какое право я имею протестовать против такого решения? Жму Вашу руку. Сердечно Ваш П. Гнедич» (ф. 331, № 40.64). 21 июня 1902 года П. П. Гнедич писал А. А. Санину в Ялту: «Коли увидите Ант. П. Чехова, кланяйтесь и скажите, что ляжем костями, чтобы только “Чайку” реабилитировать»<sup>385</sup>.

Возобновленная «Чайка» была показана петербуржцам 15 ноября 1902 года. За шесть лет, прошедших со времени первой постановки, многое изменилось во всем русском искусстве, в том числе и в Александринском театре. В этом смысле Гнедич был прав.

Главное, что произошло за этот период в театральной культуре, — рождение Московского Художественного театра и того нового, что принес с собой этот театр в духовную жизнь русского общества. Ориентация на передовую современную драматургию, непримиримая борьба с театральной фальшью, актерскими штампами и «приемами», отрицание подчеркнуто условного характера сценической жизни героев составляли постоянную заботу «художественников». Изучение изображаемого быта, особенно при исторических постановках, граничило почти с университетскими занятиями. Постигание характера, стиля, духа изображаемой эпохи было помножено в Художественном театре на глубокую заинтересованность в современном искусстве. Высокая нравственная атмосфера, царившая в Художественном театре, поражала современников. И чуть ли не больше всего удивляла александринцев культура подготовки спектаклей — не только количество, но и

---

<sup>385</sup> ГЦТМ. Фонд А. А. Санина, № 76071.



само содержание репетиций.

Выше отмечалось, что в Александринском театре спектакль шел с восьмидесяти репетиций. В свое время «Без вины виноватые» репетировали восемь дней, «Нору» — десять. «Чайку» в 1896 году сыграли с восемью репетиций. Карпов простодушно считал, что он сделал для «Чайки» «все, что мог».

На «Царя Федора Иоанновича» Художественный театр затратил семьдесят четыре репетиции, на «Венецианского купца» — тридцать пять, на «Чайку» — двадцать шесть. Александринцы с искренним недоумением и любопытством спрашивали у А. А. Санина, помощника Станиславского при постановках «Царя Федора Иоанновича» и «Венецианского купца», перешедшего на петербургскую казенную сцену в 1902 году: «А что же Вы делали на двадцатой репетиции?»

Приглашение А. А. Санина в Александринский театр не было случайностью. Оставаться глухим к расцвету таких передовых художественных коллективов Москвы, как Художественный театр или Русская частная опера С. И. Мамонтова, начальство петербургского театра не могло. Была сделана робкая попытка перенять их опыт.

Вместе с Саниным в 1902 году был приглашен в александринскую труппу М. Е. Дарский, также актер Художественного театра. Ему и была поручена ответственная задача «реабилитировать» «Чайку».

Новая постановка «Чайки» существенно отличалась от спектакля 1896 года. Заимствуя отдельные постановочные моменты у Станиславского, режиссер вместе с тем не ломал творческих традиций александринцев, а старался выявить и использовать наиболее сильные их стороны, затушевать или хотя бы нейтрализовать то, что казалось неприемлемым для чеховской пьесы. Он создал знаменитую мхатовскую «четвертую стену» (исполнители иногда сидели спиной к публике), наполнил спектакль чеховскими паузами и «настроением». «Играли по Станиславскому, с паузами, с настоящей травой в саду», — записала 15 ноября 1902 года в дневнике С. И. Смирнова-Сазонова.

Но самая большая трудность, которую надо было преодолеть, — это метод обрисовки характеров, свойственный александринским актерам. Актеры Александринского театра избегали недомолвок, недоговоренности, неясности. Имея часто дело с бледными, недописанными образами в пьесах многих современных авторов, они силой своего таланта заставляли эти туманные характеры жить и действовать по непреложным законам реалистического искусства. Варламов хотел точно знать, хороший человек тот, которого он собирался изображать, или плохой, а там уж он найдет десятки приспособлений, расцветит роль неповторимыми деталями и меткими жизненными наблюдениями. Александринцы оттеняли обыкновенно одну, ведущую черту в характере своих героев, это давало определенность образу, но вело к потерям в обрисовке многогранных чеховских персонажей.

В новой постановке в соответствии с авторским замыслом представляли перед зрителями добрый, но «не живший» Сорин — Варламов и Тригорин — Шувалов.

Образ Сорина — принципиальная удача Варламова. К тому времени

казалось, что артист уже полностью «исчерпал» себя. Он начал повторяться, нередко эксплуатируя раз навсегда найденные приемы изображения различных черт человеческого характера. Отдаленные отзвуки заразной веселости «царя русского смеха», черты варравинской жестокости и неподвижной тупости ожиревших самодуров зрители находили во многих варламовских созданиях. Ничего этого не было в Сорине. Теплоту, лиризм, необычайную тонкость душевных переживаний придал Варламов этому обаятельному чеховскому характеру.

Когда Гнедич за два года до постановки думал о «Чайке», вопроса об исполнительнице роли Заречной для него не было: ею должна была быть Комиссаржевская. С молодым актером Н. Н. Ходотовым, назначенным на роль Треплева, она должна была составить хороший дуэт. Но за три с половиной месяца до премьеры «Чайка русской сцены» Комиссаржевская, так и не дождавшись новой «Чайки», покинула Александринский театр. На роль Нины Заречной пригласили актрису Малого театра Л. В. Селиванову, сыгравшую эту роль тактично, верно, хотя сравнения с Комиссаржевской Селиванова, конечно, не выдерживала. Героем спектакля оказался Треплев — Ходотов. Враг всякой рутины, экспансивный, увлекающийся, с явными задатками входящего в моду ампула «неврастеника», Ходотов, вместе с тем, ощущал внутреннюю тягу к Чехову. Артист завоевывал симпатии зрителей, особенно студенческой молодежи, почти во всех ролях. Треплев — Ходотов, нервный, неуравновешенный мечтатель, был в глазах молодого поколения страстным отрицателем старых форм жизни и искусства. Роль Аркадиной играла Савина, хотя сама пьеса Чехова актрисе не нравилась. На этот раз александринцы «выиграли» «Чайку». «Реабилитация» состоялась. В. А. Теляковский записал 15 ноября 1902 года в дневнике: «Спектакль прошел весьма порядочно. Вызывали режиссера Дарского. Это второй случай в этот год»<sup>386</sup>.

Весть об удаче дошла до Чехова. Дарский получил телеграмму из Ялты: «Большое, большое спасибо. Чехов».

Уже после смерти Чехова, в разгар революции 1905 года, Александринский театр обратился к последней его пьесе. «Вишневый сад» шел в постановке Ю. Э. Озаровского, декорациях К. А. Коровина. Роли разошлись так: Раневская — В. А. Мичурина, Аня — Л. В. Селиванова, Трофимов — Н. Н. Ходотов, Гаев — В. П. Далматов, Симеонов-Пищик — К. А. Варламов.

«Революционно звучал “Вишневый сад”, поставленный Озаровским, который с того времени стал обязательным постановщиком всех чеховских пьес на Александринской сцене, — вспоминал Ходотов. — Монологи Пети Трофимова о будущей жизни принимались молодежью за революционные. Слышался бурный призыв к новой жизни»<sup>387</sup>.

---

<sup>386</sup> Из дневника В. А. Теляковского. «Литературное наследство», т. 68. Чехов, стр. 516.

<sup>387</sup> Н. Н. Ходотов. Близкое — далекое. Л.-М., «Искусство», 1962, стр. 172. Вслед за «Вишневым садом» Озаровский поставил на Александринской сцене «Дядю Ваню» (1908), «Иванова» (1909), «Три сестры» (1910).

Самой чеховской актрисой Александринского театра была Вера Федоровна Комиссаржевская (1864 – 1910). В 1896 году тридцатидвухлетняя Комиссаржевская стала актрисой казенной сцены. Позади остались выступления в Обществе искусства и литературы (где она была партнершей Станиславского, Лилиной, Артема), успехи в Новочеркасске и Вильно. Худенькая, небольшого роста, без высоких покровителей и прессы, она пришла «бесприданницей» для аристократического партера императорского театра. Но она сразу же заняла видное место в труппе, стала известной фигурой в Петербурге. «Появилась у нас актриса Комиссаржевская, забрала публику и отодвинула Савину на второй план», — писал 21 октября 1896 года К. А. Варламов своей постоянной корреспондентке А. И. Шуберт<sup>388</sup>.

На столичной сцене Комиссаржевская встретила с большой драматургией Чехова. Как отмечалось, премьера «Чайки» сопровождалась неуспехом и непониманием этого новаторского произведения. Актеры Александринского театра, привыкшие в основном к плоским комедиям современного репертуара, не могли постичь существо чеховской пьесы. Одна лишь Комиссаржевская, как бы предвосхищая актерский стиль будущего Московского Художественного театра, исполняла роль Нины Заречной в соответствии с авторским замыслом. Не случайно Чехов высоко отзывался об исполнении Комиссаржевской этой роли. Поэтический образ Нины Заречной с ее горячей верой в свое призвание, в свое «дело» был близок внутреннему складу актрисы. Комиссаржевская любила и часто повторяла фразу Нины Заречной: «Когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни!»

Е. П. Карпов оставил подробное описание игры Комиссаржевской в роли Нины Заречной: «Комиссаржевская играла Нину Заречную в первых актах жизнерадостной, деревенской, простой барышней с чуткой, восторженной душой... Ее, видимо, не удовлетворяла семейная обстановка, жизнь деревенской барышни, ожидающей жениха. Она рвалась к свету, к людям, посвятившим себя искусству, литературе, театру. Увлечение ее Треплевым развилось на этой почве. Она верила в его талант, верила в его пьесу, вылившуюся в новые формы творчества. Надо было видеть, с каким волнением выбегала на сцену Комиссаржевская со словами: “Я не опоздала?”, — слышать последующий разговор ее с Треплевым о своей семейной обстановке, о пьесе, о Тригорине, чтобы понять, что это не заурядная девушка, а поэтичная, рвущаяся на широкую волю, мятущаяся натура.

Монолог Нины Комиссаржевская начинала смущенно, нервно, как непривычная к сцене робкая дебютантка, неуверенная в своих силах, но в ее дрожащем от страха голосе чувствовалась искренняя вера в то, что она — мировая душа, ведущая непрестанную борьбу с дьяволом. Эта наивная вера, передаваемая музыкальным голосом Комиссаржевской, с изумительной тонкостью интонации, с глазами, устремленными в пространство, с застывшим на лице выражением роковой неизбежности, производила неотразимое

---

<sup>388</sup> ГЦТМ. Отдел рукописей, ф. 311, № 70051, лл. 1 – 2 об.

впечатление»<sup>389</sup>. Но по ходу спектакля, по мере развития образа в Комиссаржевской — Нине все явственнее ощущалась тема возмужавшей и окрепшей личности. Никакое горе не могло уничтожить таланта Нины, ее высокого жизненного призвания.

В эти годы в репертуаре Комиссаржевской большое место занимали образы девушек-подростков, сталкивавшихся с первыми испытаниями. Одной из таких ролей была роль Розы в пьесе Зудермана «Бой бабочек», в которой актриса дебютировала на Александринской сцене весной 1896 года. «Это было одно из удивительных созданий Веры Федоровны по тонкости рисунка, по тщательному выполнению мельчайших деталей роли, — писал Е. П. Карпов. — Комиссаржевская глубоко переживала нежные, едва пробивающиеся наружу оттенки душевных эмоций девочки-подростка: поэзию пробуждающейся детской любви Розы, ее наивные мечты о счастье, ее ужас перед ложью и пошлостью жизни, ее страх перед стариком Винкельманом и ее искренний, бурный протест, когда грубо обижают ее как художницу, когда обижают ее бабочек. Неподражаемо вела Комиссаржевская сцену опьянения Розы в третьем акте. В эту коротенькую сцену она вкладывала столько тончайших переживаний, столько ярких переливов женского чувства. И боязнь за Эльзу, и стыд за ее поступки, и любовь к ней, и ревность к Кесслеру, и отвращение к грязи пошленькой любви, и постепенность опьянения были прекрасно переданы Верой Федоровной»<sup>390</sup>.

В этой роли актриса преодолевала свойственный пьесе налет мещанской сентиментальности, показывая, как под влиянием повседневной действительности повзрослела, изменилась Розы, какую болезненную тревогу и смятение поселяли в душу девушки окружающее ее лицемерие, пошлость, ложь. В других ролях Зудермана — Клерхен («Гибель Содомы»), Марикки («Огни Ивановой ночи») Комиссаржевская несла ту же тему трагического столкновения героини с неправдой жизни.

На Александринской сцене Комиссаржевская выступила в семи пьесах Островского; две роли — Варя и Лариса прочно вошли в ее репертуар.

«Дикарка» Варя была одной из лучших ролей Савиной. Выступление в этой роли было для Комиссаржевской не только смелым шагом, оно означало вызов господствовавшей художественной манере. Савина видела в «Дикарке» прежде всего бытовую комедию. Кугелю запомнилась «поразительная изобретательность комических интонаций» Дикарки — Савиной, ее характерные изобразительные приемы.

Комиссаржевская играла Дикарку по-своему. Варя в ее исполнении резче, грубее, ее любовные порывы страстнее и серьезнее. В конце третьего акта, когда Ашметьев уходил от Вари, она ложилась на скамью и рыдала, хотя в пьесе этого не было. Роль Вари Комиссаржевская выбрала для своего первого

---

<sup>389</sup> Е. Карпов. Комиссаржевская на сцене Александринского театра. В сб.: «В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы». Л.-М., «Искусство», 1964, стр. 218.

<sup>390</sup> Там же, стр. 210.

бенефиса на Александринской сцене, состоявшегося в феврале 1899 года. Как раз в это время участились забастовки среди учащейся молодежи, усилилось студенческое движение в Петербурге. Пробуждение личности Вари, ее борьба за свое право на любовь, органическая близость к народным традициям — все это привлекало молодежь к героине Комиссаржевской. И не случайно после спектакля толпа молодежи шла за каретой и кричала «ура». «Вчера Комиссаржевскую даже у нее дома на лестнице ждала молодежь. Студенты говорили ей речи», — отметила в дневнике С. И. Смирнова-Сазонова 19 февраля 1899 года. Та же современная тема звучала в исполнении Комиссаржевской роли Ларисы в «Бесприданнице».

На протяжении всей пьесы актриса давала драматическое нарастание чувств своей героини. Комиссаржевская потрясала зрителей в знаменитой сцене третьего акта. Она пела малоизвестный тогда романс «Он говорил мне — будь ты моею», который передавал безысходное одиночество Ларисы и ее трудно скрываемую любовь к Паратову. С тех пор этот романс настолько слился с образом Ларисы, что его стали петь почти все последующие исполнительницы роли.

Комиссаржевская выступила в защиту Ларисы Огудаловой, оправдывая ее как человека большой страсти. Комиссаржевская — Лариса протестовала против насилия над личностью, против буржуазной морали, циничной торговли чувствами, против всего несправедливого уклада жизни. Актриса показывала, как в замкнутом кругу мещанства, пошлости, обывательщины гибла глубокая натура. Образ Ларисы в исполнении Комиссаржевской звал к обновлению жизни. Эту главную тему своего творчества она пронесет затем сквозь многие сценические создания.

В период пребывания в Александринском театре происходит гражданское и творческое становление Комиссаржевской. Именно в это время проявляется ее интерес к философской и эстетической литературе, она начинает посещать рабочие воскресные школы, помогает учителям в их просветительской деятельности среди рабочих. Ее художественная мысль билась согласно с мыслями передовых современников. В 1898 году в Петербурге гастролировали москвичи — Русская частная опера С. И. Мамонтова. Официальная столичная печать сдержанно, даже иронически отнеслась к талантливому коллективу — пропагандисту отечественного оперного репертуара. Комиссаржевская восторженно приняла Мамонтовский театр и оказалась в числе прогрессивных деятелей русской культуры (В. В. Стасов и др.), видевших в этом театре победу национальной оперной школы. В марте 1901 года Комиссаржевская писала Ходотову, чтобы он непременно посмотрел пьесу Ибсена «Доктор Штокман» в посетившем тогда Петербург Московском Художественном театре. Известно, что петербургские представления «Доктора Штокмана» совпали с разгоном студенческой демонстрации на площади у Казанского собора. Слова Штокмана — Станиславского о борьбе за свободу и истину перекликались с этими событиями. Таким образом, среди близких Комиссаржевской явлений театра не было случайных и второстепенных. Наоборот, то были узловые, принципиально важные художественные события, во многом определившие

театральное искусство на рубеже двух столетий.

В Александринском театре Комиссаржевская пробыла шесть лет. В жизни актрисы это была пора интенсивного обогащения знаниями, выработки своей эстетической программы<sup>391</sup>. И все эти годы она чувствовала себя там не то что лишней, но не «своей». Несмотря на успех у зрителей, она не была удовлетворена ни выпадавшим на ее долю репертуаром, который состоял преимущественно из пьес модных третьестепенных драматургов (Потапенко и Боборыкин были среди них «глубокими» и «проблемными» авторами), ни душными порядками Александринской сцены. Комиссаржевская всегда мечтала отвечать своим искусством на жгучие вопросы современности, «идти с веком наравне». В Александринском театре она была лишена этой возможности. Актриса часто возвращалась к мысли об уходе из театра. «Меня нельзя не отпустить, — писала она. — Нельзя ничем удержать, раз я перестану верить, а я не верю больше в “дело” Александринского театра».

В беседе с литератором Н. Тамариным актриса объяснила причину ухода с императорской сцены: «Репертуар так складывался, что мне нечего было играть... Быть может, я ошибаюсь, но мне кажется, что в последнее время в ведении репертуара казенной сцены не было видно системы... На казенной сцене много талантов, уже находящихся в полном блеске своего развития, есть и способная молодежь, но, увы, до сих пор все это не объединено и не направлено на настоящий художественный путь»<sup>392</sup>.

В одном из писем 1900 года Комиссаржевская писала: «Вы помните сказку о “Царе Салтане”, помните, как сын царя Салтана, которого пустили в море в засмоленной бочке, в один прекрасный день потянулся в бочке, встал, вышиб дно и вышел прочь. Мне кажется, в жизни каждого человека бывают такие моменты, когда надо “потянуться, встать и выбить дно”»<sup>393</sup>. Через два года после этих слов Комиссаржевская «встала и выбила дно».

Императорский Александринский театр... Какой далекой, недостижимой «жар-птицей» казался он для многих и многих актеров провинции. Попасты на образцовую сцену — значит играть в окружении больших мастеров, быть уверенными в завтрашнем дне, забыть о тяготах скитальческой жизни провинциального актера. Попасты же на казенную сцену и занять на ней видное положение считалось не просто удачей, это было необыкновенным счастьем для артиста.

Комиссаржевская сама, добровольно покидала Александринский театр. Для этого надо было обладать не только решительностью, нужно было видеть перед

---

<sup>391</sup> Это хорошо показано в кандидатской диссертации Ю. П. Рыбаковой «В. Ф. Комиссаржевская». Л., 1965.

<sup>392</sup> «Театр и искусство», 1902, № 39, стр. 697. Выдержки из дневников В. А. Теляковского, освещающие события, связанные с уходом Комиссаржевской из Александринского театра, опубликованы нами в сб.: «О Комиссаржевской. Забытое и новое». М., ВТО, 1965, стр. 139 – 146.

<sup>393</sup> Сб. «В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы Воспоминания о ней. Материалы», стр. 73 – 74.

собой желанную цель, которая завладела бы полностью. Комиссаржевская имела такую цель. В письмах начала 1900-х годов она часто говорила о своем «деле», призвании, мечте. Комиссаржевская стремилась создать театр, свой театр, который отвечал бы духу времени.

Она, может быть, и не подозревала, какие трудности встанут на ее пути. Ведь, как остроумно писал Кугель, проще было «бороться за преобладание в Александринском театре, за счет дирекции, нежели созидать “положение” за свой личный счет». Но созидать положение, рассчитывать и взвешивать — думать о гонорарах, бенефисах и пенсиях она не умела. Загоревшись идеей, она не могла отступить от нее. В 1902 году, прослужив в Александринском театре шесть лет, Комиссаржевская покинула его. В отличие от Стрепетовой, Давыдова, Далматова и других актеров, временно уходивших с казенной сцены, она твердо знала, что никогда больше не вернется туда.

***В эпоху первой русской революции. 9 января 1905 года в театре.  
Александринский театр на подступах к Горькому. Н. Н. Ходотов.  
Репертуар, отразивший настроения времени. Пьесы «Стены»  
С. А. Найденова, «Король» С. С. Юшкевича, «Нараспашку»  
В. А. Тихонова. Общественный подъем и зрители  
Александринского театра***

Первая русская революция властно ворвалась в художественную жизнь Петербурга. В революционное движение включались люди различных взглядов и убеждений. Многие прогрессивные деятели искусства сознательно стремились принять участие в общей борьбе за свободу, другие, сами того не желая, неизбежно вовлекались в эту борьбу, подчиняясь общим настроениям демократического зрителя. Актеры императорской сцены, наиболее привилегированная часть русских сценических деятелей, были в подавляющем своем большинстве политически пассивными, общественно инертными людьми. Но и они, волею событий, были втянуты в освободительное движение.

Вечером 9 января после трагических кровавых событий почти все спектакли частных театров в столице были отменены. Казенные же театры не могли прекратить спектакли без специального на то разрешения.

9 января 1905 года в Александринском театре давали утренник — «Недоросль». «В театре было все спокойно, и спектакль шел своим чередом, — вспоминал П. П. Гнедич. — Кто-то пришел за кулисы и рассказывал, что на площади у Зимнего дворца стреляли. Много раненых. Но этому рассказу никто не придавал значения: мало ли что болтают»<sup>394</sup>.

Вечером в театре шло «Горячее сердце». В. А. Теляковский записывает в дневнике: «Начали второе действие, как вдруг из публики кто-то обратился к Варламову (актер играл роль Курослепова. — *Ан. А.*) и стал ему говорить, что

---

<sup>394</sup> П. П. Гнедич. Книга жизни. Воспоминания. 1855 – 1918. Л., Изд-во «Прибой», 1929, стр. 304 – 305.

он хороший человек, зачем же играть в такую минуту, когда льется кровь. Затем пришлось спустить занавес, встал какой-то господин в публике и начал рассказывать о том, что сегодня случилось, как рабочие, добиваясь своих прав, лишены были жизни, убиты дети, а мы в это время веселимся в театре. Все, кто останутся дальше в театре, мерзавцы и т. п. При этом, речи его начали аплодировать, и аплодировали также военные. Скандал принимал все более и более угрожающие размеры, а потому я приказал режиссеру выйти и сказать, что спектакль продолжаться не будет, кто хочет, может получить деньги обратно сегодня или завтра. Послышалось дружное одобрение, через пять минут театр очистился от публики»<sup>395</sup>. Театр был закрыт на три дня, на четвертый день, 13 января, спектакли возобновились.

Многие актеры Александринского театра, потрясенные расстрелом 9 января, открыто выражали свое возмущение. Даже самые осторожные из них отдавали денежные пожертвования в помощь семьям забастовщиков, политическим амнистированным, выступали в концертах, сбор с которых поступал на эти же цели. Но дальше таких концертов дело не шло. Хотя труппа была неоднородна по своим общественным симпатиям и политическим убеждениям, основной тон здесь задавали консервативно настроенные люди.

В ряду деятелей Александринского театра резко выделялся в то время лишь один актер, горячо заинтересованный в общественных вопросах, открыто подчеркивавший свои симпатии к восставшему народу. Это был Николай Николаевич Ходотов (1878 – 1932) — ученик В. Н. Давыдова, окончивший в 1898 году Драматические курсы и тогда же принятый в Александринский театр. Высокий, красивый, обаятельный, он быстро завоевал популярность искренностью и поэтичностью своего таланта. Уже в ранних его ролях — Недыхляев («Кручина» И. В. Шпажинского, 1898), Андрей Калгуев («Новое дело» В. И. Немировича-Данченко, 1900), Мелузов («Таланты и поклонники», 1901), Треплев («Чайка», 1902), Беляев («Месяц в деревне», 1903) — ощущались интонации протеста, борьбы. Он быстро стал любимым актером «райка» — петербургского студенчества. Квартира Ходотова являлась местом, где собирались различные забастовочные комитеты, а также писатели, журналисты, художники, сочувствовавшие революционному движению. Ходотов испытал сильное влияние Комиссаржевской, Сказавшееся на его актерской биографии.

Популярности Ходотова способствовали его многочисленные выступления на эстраде с мелодекламацией и стихами, нередко запрещенными цензурой. Выступая на вечерах в пользу различных рабочих обществ, он близко соприкоснулся с революционными рабочими, со студенчеством. На этих вечерах он читал «Песню о Соколе» и «Песню о Буревестнике»<sup>396</sup>.

---

<sup>395</sup> ГЦТМ. Рукописный отдел. Дневники В. А. Теляковского, тетр. 14, стр. 5122 – 5123. См. также Дневник Н. С. Васильевой (ЦГАЛИ, ф. 714, оп. 1, ед. хр. 20, л. 682).

<sup>396</sup> В делах Департамента полиции Центрального государственного архива Октябрьской революции хранятся секретные донесения о концертной



Правда, протест Ходотова нередко питался богемно-«романтическими» настроениями, и все-таки он имел репутацию общественного деятеля и актёра-гражданина. Репутацию эту в Александринском театре использовали весьма прямолинейно. Роли студентов, рабочих, бунтарей в современных пьесах чаще всего поручались именно ему. «В прессе, — писал Ходотов, — отмечали мои выступления в подобных ролях обычным резюме, вроде: “Ходотов исполнял роль студента-"революционера" горячо "по установлению"”; Ходотов “протестовал, как сорок тысяч сыновей протестовать не могут и как умеет лишь он один”; “Ходотов в роли рабочего повторил в сотый раз самого себя”; “Ходотов был "вечным студентом" Александринки” и т. п.»<sup>397</sup>

В середине октября 1906 года все частные театры столицы примкнули к всероссийской политической стачке. В разгар стачечного движения 14 октября неизвестный человек раздавал в Александринском театре прокламации, призывавшие к забастовке, а затем, передав целую пачку Ходотову, скрылся. Под влиянием этих прокламаций и уговоров Ходотова Давыдов и Варламов отказались участвовать в вечернем представлении «Сердце не камень». Спектакль пришлось отменить. На следующий день часть труппы постановила ходатайствовать о закрытии театра на несколько дней. Эта просьба была продиктована меньше всего сочувствием к забастовщикам; сказалась боязнь враждебных выпадов со стороны зрительного зала по отношению к артистам, не примкнувшим к стачке.

В. Н. Давыдов писал П. П. Гнедичу 14 октября 1905 года: «Публика возбуждена, напряженно слушает артистов и придирается к каждому слову, говорящему в пользу народного движения. Она нервно кричит, аплодирует и выбивает артистов из колеи. Стараться веселить и забавлять массу в такие тяжкие години, переживаемые всеми нами, грешно и совестно! Да и невозможно, не обладая душевным спокойствием»<sup>398</sup>.

14, 15 октября и 16-го утром представления были отменены, 16-го вечером шел «дежурный» спектакль «Лес». После опубликования манифеста 17 октября труппа начала готовить адрес царю, демонстрируя свою преданность власти. 21 октября Теляковский записал в дневнике: «Получил тревожное письмо от режиссера казенной драматической труппы Гнедича. Оказывается, что союз артистов бойкотировал нашу драматическую труппу, особенно после того, как

---

деятельности Ходотова в последующие годы. 1 декабря 1912 г. Ходотов был на вечере в пользу большевистской фракции Петербургской организации РСДРП; 23 февраля 1913 г. участвовал в концерте в пользу газеты «Правда»; 31 декабря 1913 г. устроил вечер, сбор с которого поступил редакции газеты «Пролетарская правда» (ЦГАОР, ф. 102.00, д. 5, т. 3). Дополнительные сведения на эту тему см. в содержательных примечаниях Г. З. Мордисона (Н. Н. Ходотов. Близкое — далекое, стр. 306, 307).

<sup>397</sup> Н. Н. Ходотов. Близкое — далекое, стр. 169 – 170.

<sup>398</sup> Письма В. Н. Давыдова. В сб.: «Театральное наследство». М., «Искусство», 1956, стр. 442.

они узнали про адрес, который труппа подносит государю-императору»<sup>399</sup>.

Политическая консервативность подавляющей части труппы Александринского театра во многом ограничивала возможности общественного резонанса его спектаклей.

Пьесы Найденова, Юшкевича, Чирикова знаменовали собой то новое, «тенденциозное», что принесла эпоха первой русской революции на казенную сцену. То была группа писателей, объединившаяся вокруг Горького и сборников издательства «Знание». Пьесы самого Горького были для императорской сцены запрещены. И все-таки это не значит, что не делалось попыток поставить их на Александринской сцене.

В 1902 году только что вступивший в петербургскую казенную труппу из Московского Художественного театра режиссер А. А. Санин порекомендовал В. П. Далматову взять для его бенефиса горьковское «На дне». Начиная с первых чисел октября 1902 года петербургские газеты усиленно писали о предстоящей постановке. Толки были самые разные. «Относительно пьесы М. Горького “На дне” не добьешься истины, — отмечала “Петербургская газета”. — Согласно “одним достоверным источникам”, “На дне” обязательно пойдет в бенефис Далматова, согласно другим — не пойдет. Утверждающие последнее ставят на вид дружбу Горького со “станиславщиками”. Мол, “станиславщики” непременно уговорят модного писателя не давать пьесы Далматову. У “станиславщиков” есть расчет хлопотать об этом. Суть в том, что если “На дне” суждено будет пойти на Александринке, то ее поставят там лучше, чем у “станиславщиков”, потому что будет ставить пьесу г. Санин, бывшая “правая рука” Станиславского, а играть будут лучшие персонажи Александринки. А между тем московская труппа собирается в Петербург и тоже мечтает поставить “На дне”. Конечно, возникнет неизбежное сравнение с Александринкой и, конечно, не к выгоде г. Немировича»<sup>400</sup>.

Но сложность заключалась отнюдь не в соперничестве двух театров; подлинные трудности были в получении разрешительной визы на постановку «На дне» в императорском театре. 18 декабря 1902 года в Московском Художественном театре состоялась знаменитая премьера «На дне». Спектакль с участием Станиславского (Сатин), Москвина (Лука), Качалова (Барон), Книппер-Чеховой (Настя) сразу же и повсеместно привлек внимание театральных деятелей, вызвал интерес у широких зрительских масс. Разрешение же на постановку в Александринском театре все еще не поступало. Наконец, в начале 1903 года газеты уведомили, что пьеса Горького прошла все цензурные инстанции, вплоть до министра императорского двора барона Фредерикса. О предстоящем спектакле говорили как о решенном деле. В конце января 1903 года в театре начались репетиции; роли разошлись между крупнейшими актерами труппы. В. Н. Давыдов должен был играть Луку,

---

<sup>399</sup> ГЦТМ. Рукописный отдел. Дневники В. А. Теляковского, тетр. 16, стр. 5697.

<sup>400</sup> Театрал. Около театра. «Петербургская газета», 1902, № 289, 21 октября, стр. 5.

В. П. Далматов — Актера, Ю. М. Юрьев — Барона, К. А. Варламов — Медведева, А. А. Чижевская — Квашню, А. А. Санин — Бубнова. По эскизам художника П. Б. Ламбина были сделаны декорации. Но пока в Александринском театре шли репетиции, в высших правительственных сферах решалась судьба спектакля. Так было когда-то с постановкой «Власти тьмы», ее запретили, когда спектакль был доведен до генеральной репетиции. Сейчас дело не дошло и до генеральной. Слишком велика была опасность горьковских обличений и прославления свободы человека в грозную предреволюционную эпоху<sup>401</sup>.

К чести александринских актеров, они на этом не остановились. В одном из частных домов Петербурга было организовано чтение «На дне» по ролям, а 26 марта 1903 года чтение повторили в зале Дворянского собрания (ныне — Большой зал Филармонии). Концертное исполнение «На дне» явилось демонстративным протестом против запрета спектакля. Спектакль-концерт вызвал оживленные отклики и споры.

Не все участники несостоявшегося спектакля на Александринской сцене выступили в филармоническом чтении. Не рискнули на эту демонстрацию Савина, Варламов, Юрьев, Далматов. Из участников запрещенного «На дне» остались В. Н. Давыдов (Лука), С. В. Брагин (Костылев), Ст. Яковлев (Актер), А. А. Санин (Бубнов), А. А. Чижевская (Квашня) и некоторые другие. Роль Сатина читал М. В. Дальский, Василисы — П. А. Стрепетова, покинувшие уже к тому времени Александринский театр. Наиболее значительными удачами спектакля-концерта было чтение Давыдовым и Дальским ролей Луки и Сатина. Давыдов рисовал Луку человеком ко всему притерпевшимся, прячущим за кротостью и мягкостью холодное безразличие пустой души. Такая трактовка приближалась к горьковскому пониманию характера Луки, сформулированному писателем впоследствии в статье «О пьесах». Большой успех выпал на долю Дальского, вдохновенно прочитавшего знаменитый монолог о Человеке.

Соприкоснувшись с горьковскими образами, актеры Александринского театра сделали еще одну попытку обойти запрещение горьковских пьес. В июне 1903 года александринский режиссер Н. А. Корнев поставил на летней сцене загородного театра в Павловске горьковских «Мещан». Павловский театр был своеобразным летним филиалом Александринской сцены. В «Мещанах» участвовали В. Н. Давыдов (Бессеменов), В. В. Стрельская (Акулина Ивановна), А. Ф. Новинский (Тетерев), А. И. Каширин (Нил), А. А. Чижевская (Степанида). В спектакле были заняты сын Давыдова — А. И. Давыдов (Петр) и дочь — Е. И. Горелова (Татьяна). И, несмотря на то, что в центре спектакля оказались образы стариков Бессеменовых, а протест Нила не звучал с должной силой, горьковская пьеса приблизила александринских актеров к постижению

---

<sup>401</sup> О событиях, связанных с запрещением «На дне» в Александринском театре, см.: Д. И. Золотницкий. Академический театр драмы им. А. С. Пушкина на подступах к Горькому. В сб.: «Театр и драматургия». «Труды Гос. НИИ театра, музыки и кинематографии». Л., 1959.

современных идейно-художественных задач.

Реакционно-охранительные круги не могли оградить Александринский театр от влияния горьковских идей и образов; они все равно давали о себе знать в практике театра, порой самым неожиданным образом. Горьковское начало проявлялось и в отдельных характерах, и в ситуациях ряда пьес, а главное, в общем интересе к социальному осмыслению жизни, к постановке острых вопросов современности. Оно ощущалось в речах рабочего Слуткина («Фимка» Трахтенберга), в образах Никиты и Людмилы («Нараспашку» В. Тихонова), во всем строе пьесы Юшкевича «Король», проникнутой, как писал о ней цензор, «духом непримиримости к капиталистам и оправданием освободительного движения среди рабочих».

Интересным спектаклем, в котором проявились общественные настроения этого тревожного времени, был спектакль «Фимка» В. Трахтенберга (премьера 22 декабря 1905 г.). Если коротко пересказать содержание пьесы, то станет очевидным, что она похожа на многочисленные так называемые «проблемные» произведения, часто встречавшиеся на театральных подмостках тех лет.

Известный ученый Молтов знакомится в ресторане с проституткой Фимкой. Под влиянием благородного профессора Фимка раскрывается как чистая натура, прячущая свою глубокую неудовлетворенность и растерянность перед жизнью под оболочкой пошлости и разврата. Чтобы вытащить Фимку из трясины, Молтов берет ее к себе и, вопреки пересудам коллег-профессоров, решает жениться на ней. Но Фимка, считая себя недостойной его великодушия, кончает жизнь самоубийством.

Блистательное исполнение центральных ролей Далматовым (Молтов) и Савиной (Фимка) обеспечивало спектаклю надежный успех. Психологически точно рисовала Савина путь духовного роста своей героини. По мере развития действия облик Фимки менялся. Привычные «соблазняющие» позы, развязность, — все эти внешние, наносные «профессиональные» повадки дешевой каботинки постепенно тускнели, и перед зрителями представал думающий, страдающий человек. Так же как когда-то Мартынов, играя в заурядных пьесах, имел перед собой образы большой литературы и создавал сценические варианты классических типов, так и Савина обогащала роль Фимки, как будто пользуясь толстовскими и горьковскими красками, которыми они рисовали образы Катюши Масловой и Насти. Душевное благородство Молтова Далматов раскрывал в присущей ему корректной и строгой манере. Подобные роли уже значились в репертуаре обоих актеров. В «Фимке», на первый взгляд, не было ничего нового ни в смысле сюжета, ни по линии актерского исполнения. Но в драме есть образ, придающий ей особое значение и выводящий пьесу Трахтенберга за рамки, в общем-то, банальной истории профессора и проститутки.

Фимка живет у своего брата, бедного наборщика Ермолая Слуткина, не подозревающего, чем занимается его сестра. Образ питерского рабочего, его отношение к жизни, его речи, в которых проскальзывает недовольство существующим строем, имеют принципиальное значение для всей пьесы. «Философия и речи Слуткина, — с раздражением писал Н. Россковский, —

сделаны г. Трахтенбергом применительно к современным злобам дня и отзывают передовицами либеральных газет. Такие монологи, понятно, вызывают аплодисменты “верхов” театра, где копошится живая учащаяся молодежь, на все легко отзывчивая»<sup>402</sup>. Образ рабочего Слуткина вызвал нападки «Нового времени», писавшего о его «дешевой публицистике, рассчитанной на успех у “верхов”»<sup>403</sup>.

По ходу действия Слуткин рассказывает историю, похожую на притчу, о трещине в церковной стене. Трещину замазали, но из-за нее разрушилось все здание и под развалинами погибло много народа. «Так на кой же прах себя и других морочить? Не честнее, не лучше ли, чтобы уж разом обвалилася вся штукатурка и открылись бы въявь все трещины? — говорит Слуткин. — Авось хоть тогда поймут люди, что не нужен богу храм, который под собой невинных давит, и что нельзя молиться промеж стен, которые шатаются! Надо строить новый храм — пусть не такой пышный сверху, да зато крепкий снизу...» Многие современные критики пытались уверить зрителей, что речь здесь идет лишь о трещине в душе Фимки, которую профессор тщетно пытается залатать сожалением и добротой. Нетрудно, однако, заметить, что в слова рабочего вложена и иная аллегория — о временном характере победы самодержавия и необходимости обновления жизни. Ведь не случайно пьеса была представлена в цензуру под названием «Трещина», а разрешена под заглавием «Фимка». Рассказ о замазанной трещине должен был пройти незамеченным, зрителю не хотели дать возможность задуматься над истинным его смыслом. И все-таки пройти незамеченной сцена не могла. В этом была заслуга режиссера А. А. Санина и исполнителя роли Слуткина А. П. Петровского — «большого художника сцены», как назвал его Станиславский.

Серьезный общественный резонанс имел спектакль «Стены» по пьесе С. А. Найденова (режиссер А. А. Санин). Высоко оцененная Станиславским, пьеса Найденова была поставлена в Московском Художественном театре весной 1907 года. Но до этого в январе 1907 года она с большим успехом прошла в Александринском театре. Критик Н. Тамарин писал после премьеры: «Переполненный театр... Повышенное внимание публики, которой особенно интересно видеть, как императорская сцена, отставшая от драматургии, прозевавшая “Дядю Ваню” и “Трех сестер” Чехова, первую пьесу Найденова “Дети Ванюшина”, опоздавшая с постановкой чеховского “Вишневого сада”, не показавшая ни одной из пьес М. Горького, Юшкевича, наконец-то отважилась дать пьесу популярного, нового драматурга, затрагивающего сложные общественные настроения современности, реальные сцены тревожной действительности... Много времени надо было пройти, чтобы исчезли страхи театральной канцелярии перед драматургом с такими “идеями, сюжетами и героями”»<sup>404</sup>.

---

<sup>402</sup> Н. Россовский. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1905, № 325, 24 декабря, стр. 4.

<sup>403</sup> Юр. Беляев. «Фимка». «Новое время», 1905, № 10696, 24 декабря, стр. 5.

<sup>404</sup> Н. Тамарин. Александринский театр. Первое представление новой пьесы

«Стены» — название символическое. Оно говорит о беспросветном прозябании героев пьесы, на которых давят не только высокие каменные стены дома, где они живут, но и весь существующий жизненный уклад. Журнал «Вестник знания» так раскрыл основную мысль пьесы: «Мы все живем в стенах. Они эти стены, заслоняют от нас небо и звезды, лишают света и воздуха, держат, как в тисках, свободный дух наш... Но теперь завелись люди, которые задумали подкопаться под эти стены, и от их дружных усилий стены заколебались и готовы уступить их упорному стремлению»<sup>405</sup>.

Действие двух актов пьесы происходит на заднем дворе высокого столичного дома. С обеих сторон двора — огромные мрачные стены. Из многоэтажного колодца виден только маленький клочок неба, солнца тут не бывает. Художник П. Б. Ламбин (автор оформления 2-го и 4-го актов, декорации 1-го и 3-го актов написал О. К. Аллегри) воссоздал на сцене душную беспросветную атмосферу. Здесь живут обитатели дешевых квартир — отставной учитель Кастьянов с женой и дочерью, конторщик Копейкин с семьей. Роль Кастьянова играл В. Н. Давыдов. «Роль очень интересная и трудная, — сообщал Давыдов Санину, — постараюсь, насколько имею сил, оправдать доверие Найденова и Ваши надежды, возлагаемые на меня»<sup>406</sup>.

В одном из газетных отзывов отмечалось, что актер обратил главное внимание на отцовские чувства старого учителя и не показал его протестантом. На полях этой рецензии Давыдов написал: «Протестант-то он протестант, но в либерализм его я что-то не очень верю, да и либерал-то он не ахти какой, читает, поди, “Русские ведомости”!»

В центре пьесы два образа: сын скотопромышленника и домовладельца Артамон Суслов — натура мятущаяся, широкая, неудовлетворенная, и дочь Кастьянова — Елена. Артамон испытывает облагораживающее влияние Елены, мечтающей об изменении жизни; он стремится быть достойным ее. По разбросанным в пьесе намекам легко догадаться, что Елена связана с революционным движением. «Может быть, я мог бы быть полезен в твоём деле?» — спрашивает Артамон Елену. «Ты там лишний... Ты слишком горяч, необуздан, можешь погубить все дело. Потом ты не веришь нам... Иди своей дорогой», — отвечает она. В финале пьесы Елена порывает с семьей и уезжает на юг с каким-то важным, по всей вероятности, нелегальным поручением. Критика небеспричинно видела в образе Елены тип нового человека. Однако эта трактовка образа не получила поддержки в сценическом воплощении. Роль Елены играла М. А. Ведринская, которая никак не сумела донести общественный смысл образа.

Подлинным героем спектакля оказался Артамон Суслов в исполнении актера неумеренного темперамента и яркой эмоциональности С. И. Яковлева. Правда, беспокойное состояние Артамона — Яковлева не отражало

---

С. А. Найденова «Стены». «Слово», 1907, № 52, 19 января, стр. 6.

<sup>405</sup> Р. А. Янтарева-Виленкина. Драма Найденова «Стены» и освободительное движение. «Вестник знания», 1907, № 3, стр. 135.

<sup>406</sup> Музей МХАТа, № 5323/418.

назревавшего в народе стихийного протеста, анархический бунт Артамона — своеобразное проявление его необузданных страстей. Нарушитель буржуазного покоя, он, подобно Фоме Гордееву, был способен на протест, не зная точно, против кого этот протест должен быть обращен.

Если Артамон Суслов был только мятущимся, ищущим свой путь человеком, то герой пьесы В. А. Тихонова «Нараспашку» (1906) Никита уже выбрал свое место в жизни. Никита — один из трех сыновей богатого купца Беспалова — воспитывался за границей, усвоил идеи утопического социализма. Возвратившись домой, он попал в атмосферу открытого хищничества и грабежа. Но Никита живет без хитрости и обмана — «нараспашку» и не может мириться с той жизнью, которую ведут отец и братья. Он вступает в борьбу с ними, выделяется из дела. В конце концов один из братьев Беспаловых подговаривает свою любовницу поджечь заводы, чтобы получить страховую премию. Видя, как утренняя заря и зарево пожара слились вместе, Никита в финале пьесы говорит: «Зарево потухнет, а заря в светлый день перейдет».

При всей либеральной ограниченности и избитых мелодраматических ситуациях, пьеса воспринималась как произведение, идущее из прогрессивного лагеря. «В романтическом характере и протестующем духе речей ведущих персонажей произведений, Никиты и Людмилы, чувствуется отдаленное влияние Горького», — писала газета «Речь» 25 декабря 1905 года.

Роль старика Беспалова играл В. Н. Давыдов, Никиты — Н. Н. Ходотов. Во многих спектаклях эти актеры, учитель и его любимый ученик, встречались в ролях отца и сына. Они составляли хорошо слаженный творческий дуэт. Во взаимоотношениях их героев, кто бы они ни были по пьесе, к какой бы социальной среде ни принадлежали, почти всегда был заложен конфликт «отцов и детей». Играя с Ходотовым, Давыдов обычно рисовал образ сильного, волевого человека, твердого в своих убеждениях и поступках. Ходотов — его сын — представлял как бы людей нового поколения, не согласных со старыми порядками и правилами, восстающих против своих отцов. В этих «ходотовских» молодых людях жил дух протеста, они были склонны к либеральной фразеологии, но чаще всего не ведали о единственной возможности преобразования жизни — пути революционной борьбы. Но чего решительно не хватало подобным ходотовским героям, так это той цельности, монолитности, которая отличала их отцов. Им была свойственна экзальтация, неврастения, раздвоенность — черты характера многих молодых людей начала XX века.

«Фимка», «Стены», «Нараспашку» и некоторые другие пьесы, связанные в той или иной степени с событиями революционных лет, во многом отражали буржуазно-либеральные настроения и не несли в себе заряда подлинной революционности. Это были пьесы в художественном отношении весьма несовершенные. Но сама атмосфера времени, настроения зрителей высекали общественную реакцию из этих произведений. Во всяком случае для Александринского театра значение и, несомненно, пьесы эти считались

«политическими»<sup>407</sup>. Ведь не только внешние силы «оберегали» театр от «свежего ветра»; в самой труппе настойчиво распространялось мнение, что драматическая сцена не должна быть ареной освободительных идей, что она не призвана поднимать современные, жизненно острые вопросы. «Искусство не любит суеты», — этот несколько измененный пушкинский афоризм повторяли Савина, Давыдов, а за ними и большая часть труппы. В сентенцию эту вкладывался определенный смысл, далекий от того, который имел в виду Пушкин. Фраза должна была «эстетически обосновать» непричастность искусства к политическим проблемам, объяснить и оправдать боязнь нового, злободневного, стремление труппы отгородиться от нахлынувших социальных вопросов. В этих условиях названные выше спектакли сближали театр с передовой современной общественностью.

С эпохой первой русской революции связана и постановка драмы С. С. Юшкевича «Король». Пьеса была написана в августе 1906 года и опубликована в той же четырнадцатой книжке сборников товарищества «Знание» за 1906 год, в которой напечатаны горьковские «Враги». 10 ноября 1906 года она была запрещена к представлению. В рапорте о пьесе цензор писал: «Владелец мельницы, разбогатевший еврей Гросман (прозванный Королем), грубый и безжалостный капиталист, не интересующийся даже семейной драмой замужней дочери, прибежавшей домой искать покровительства, озлобленный беспрестанно возрастающими “просьбами” рабочих, вместо того, чтобы идти на уступки, он, несмотря на угрозы рабочих, сопротивляется движению... Драматическое движение усугубляется тем, что сын владельца Александр (в черной косоворотке, опоясанной шнурком) является главным руководителем рабочих, с большим достоинством, молчаливо выдерживающий исступленные злобные крики отца, с которым он приходит объясняться по поводу необходимости уступок...»

«Я полагаю, — заключал цензор, — что такого рода пьесу не следует ни в коем случае разрешать к представлению, так как даже при переделке этой пьесы путем одних исключений или смягчений резких мест можно всегда ожидать, что ее используют с агитаторской целью»<sup>408</sup>.

В 1907 году «Короля» все-таки разрешили с исключениями в тексте. Спектакль довели до генеральной репетиции. 29 октября 1907 года С. И. Смирнова-Сазонова записала в дневнике: «Вчера на репетиции был товарищ мин. двора кн. Оболенский и, посмотрев пьесу, велел снять ее с репертуара. На время или совсем — неизвестно. Сходка рабочих во втором акте напугала начальство».

Спектакль был запрещен. Поправить дело взялась Савина. Мотивы, которыми она руководствовалась, были отнюдь не политические, просто ей

---

<sup>407</sup> Показателен отзыв великого князя Владимира Александровича о спектакле «Стены»: «Такой мерзости я еще не видел» (ГЦТМ. Рукописный отдел. Дневники В. А. Теляковского, тетр. 22, л. 55 об.).

<sup>408</sup> Рапорты театральной цензуры в годы первой русской революции. В сб.: «Первая русская революция и театр». М., «Искусство», 1956, стр. 335 – 336.



хотелось сыграть роль сестры Гросмана, старой тети Мани, роль со сгущенной жанрово-психологической окраской. Савина использовала свое влияние и связи. Газетные фельетонисты, перефразируя название популярного водевиля «Если женщина решила, так поставит на своем», восклицали: «Если Савина захочет — так поставит “Короля”!» Актриса выхлопотала разрешение<sup>409</sup>. «Король» шел на сцене Михайловского театра в пользу детского приюта Театрального общества. В январе — феврале 1908 года было дано четыре представления по повышенным ценам. Ставил пьесу режиссер А. П. Петровский, участвовали В. Н. Давыдов, М. Г. Савина, Н. Н. Ходотов.

Н. Тамарин писал 13 января 1908 года в газете «Слово»: «11 января дан был первый спектакль, собравший полный зрительный зал и сопровождавшийся успехом, выразившимся вызовами автора преимущественно с верхних ярусов театра. Там находилась относительно более демократическая публика, — внизу же были зрители, большинству которых не могла понравиться пьеса с резким противопоставлением эксплуататора капиталиста и его нищих рабочих».

Давыдов играл роль старика фабриканта Гросмана. Перед зрителем возникал жестокий образ хищника, ничего не видящего вокруг, кроме своих доходов. «Тонко, до мельчайшего жеста, — например, когда он, глумясь над забастовщиками, говорит, что они теперь будут глотать воздух, — была им задумана и проведена вся роль от начала до конца, и там, где нужен был нервный подъем, г. Давыдов проявил столько силы, что в пору молодому артисту», — писал рецензент<sup>410</sup>. Отлично поставил Петровский сцену рабочего собрания. Роль сына Гросмана, студента Александра, призывающего рабочих к забастовке, Н. Н. Ходотов играл в своей обычной приподнятой манере.

В годы революционного подъема сами зрители приносят в театральный зал свои настроения и чувства. Зрительный зал остро реагирует на каждую реплику, которая так или иначе перекликается с событиями дня.

В начале 1905 года в Александринском театре предполагалось осуществить постановку «Антигоны» Софокла как продолжение цикла античных трагедий, начатого театром в 1902 году «Ипполитом» Еврипида. Но спектакль в сезоне 1904/05 года не появился, так как департамент полиции предупредил дирекцию императорских театров о возможном использовании спектакля для «противоправительственной демонстрации». «По полученным департаментом полиции агентурным сведениям, — сообщалось в этом секретном документе, — в Петербурге существует кружок лиц интеллигентного класса, ведущих преступную противоправительственную пропаганду, преимущественно среди учащейся молодежи. Одним из руководителей этого кружка был арестованный ныне писатель Алексей Пешков (“Торький”)...

---

<sup>409</sup> «Я помню и не забуду всего, что Вы сделали для постановки “Короля”», — писал 2 ноября 1909 г. С. С. Юшкевич М. Г. Савиной (ЦГИА, ф. 689, оп. 1, д. 1402, л. 7).

<sup>410</sup> Нетеатрал. Драма г. Юшкевича. «Петербургская газета», 1908, № 5, 6 января, стр. 10.

Имеются сведения что 15 февраля на сцене Александринского театра будет поставлена трагедия Софокла “Антигона”... Руководители указанного кружка имеют в виду воспользоваться содержанием этой пьесы для устройства противоправительственной демонстрации. В этих целях предположено предоставить значительное количество мест в театре учащейся молодежи либерального направления, которая во время спектакля при произнесении артистами определенных, заранее отмеченных и условленных выражений трагедии, дружно и громко будет выражать свое порицание или одобрение, не исключая и возгласов преступного характера»<sup>411</sup>.

Нет нужды пояснять, что история с неосуществленной в 1905 году постановкой «Антигоны» является прежде всего фактом революционной борьбы петербургской интеллигенции. И лишь, так сказать, «территориально» связана с Александринской сценой. Подобная манифестация могла быть намечена в любом другом театральном помещении. Но такие явления, связанные с запретом постановок, не могли пройти мимо актеров Александринского театра. Доходили какие-то слухи о причинах запрета спектакля, они будоражили, волновали актеров, заставляли задуматься над происходящими событиями.

Невозможно согласиться с К. Н. Державиным, считавшим, что «революцию 1905 года Александринский театр обошел в буквальном смысле слова молчанием»<sup>412</sup>. Первая русская революция отозвалась на деятельности Александринского театра, заставила многих актеров по-новому взглянуть на окружающую их жизнь, почувствовать себя гражданами и общественными деятелями. В то же время это был тот исторический рубеж, после которого с еще большей силой, чем на предыдущих этапах развития театра, обнаружилась борьба в области теории сценического искусства и непосредственной художественной практики.

***Современная драматургия. Пьесы И. В. Шпажинского и  
А. И. Сумбатова-Южина. В. А. Мичурина-Самойлова в драмах  
«Невод», «Вожди», «Ночной туман». Пьесы В. А. Рышкова,  
С. А. Найденова. Л. Н. Андреев и Александринский театр***

Несмотря на то, что Гоголь, Грибоедов и Островский не сходили с Александринской афиши, лицо театра, направление и содержание его искусства определяла современная драматургия. Современная пьеса — душа театра. В годы общественных подъемов, в периоды острых классовых схваток современное искусство, отстаивая определенные задачи и интересы, участвует в жизни как полноправный боец. Какие же идеи отстаивала современная драматургия в эти годы, за что она ратовала, против чего выступала?

---

<sup>411</sup> В. А. Теляковский. Воспоминания. Л.-М., «Искусство», 1965, стр. 305 – 306.

<sup>412</sup> Конст. Державин. Эпохи Александринской сцены, стр. 156.

Твердые критерии в подборе современного репертуара отсутствовали. Трудно даже перечислить все те обстоятельства, причины, условия, которые влияли на выбор той или иной пьесы. Тут должны учитываться общая репертуарная линия дирекции, личные вкусы сменявшихся директоров, а также режиссеров и ведущих актеров, погоня театра за модой, ставка на уже проверенные на публике жанры, «кассовую» пьесу и многое другое. В эти годы происходит смена репертуарных драматургов. Драматургию Шпажинского теснили проблемно-психологические пьесы Сумбатова-Южина, место Виктора Крылова занял Виктор Рышков, видоизменялась мелодрама. А в годы столыпинской реакции распространение в драме и на театральных подмостках получили эротика, мистика, неврастения. Завладеть театром пытались символисты. Модные течения были представлены именами Л. Андреева, Ф. Сологуба и др.

Зарубежная драма, кроме отдельных пьес Ибсена, Зудермана, Стриндберга и других крупных современных писателей, была представлена, в основном, третьеразрядными драматургами, авторами легких комедий, часто полуфарсового характера. Дошло до того, что отдельные спектакли «театральной академии» — Александринского театра — успешно конкурировали с представлениями бульварных театров.

Современные русские писатели, трактовавшие темы семейно-бытовые, служебных и денежных отношений, не могли выйти из-под влияния Островского. Критика же требовала нового, нового во что бы то ни стало: пьеса должна трактовать новые проблемы и содержать незнакомые характеры. Разбирая под этим углом зрения многие пьесы того времени, пресса обрушивалась на них за следование известным образцам. Так было, например, с драмой В. С. Лихачева «Жизнь Илимова», рассказывающей о том, как образованный честный человек, готовившийся к ученой карьере, поступил на службу, чтобы тупо регистрировать исходящие бумаги. Жена — дочь содержателя департаментского буфета — внесла в его жизнь пошлость, легкомыслие и разврат. Пьеса, напоминая «Пучину» Островского, была принята холодно. «Джентльмен» Сумбатова-Южина напоминал ряд пьес Островского о тяжком положении молодой женщины в «темном царстве».

Атмосфера эпохи первой русской революции отразилась на деятельности Шпажинского. Драматург отошел от роковых, мелодраматических героев, создал пьесы, в которых затронул жизнь низов городского дна. В драме «Две судьбы» (1898) с ночлежкой, больницей, нищетой, опустившимся князем и спившимся актером, ощущается интерес драматурга не просто к труппному миру, но и к разработке социальной темы. Спектакль с участием В. Ф. Комиссаржевской (Поветова), Н. Ф. Сазонова (Авессаломов) имел шумный успех. В драме «Луч» (1901) Шпажинский нарисовал эпизод из жизни бедноты, ютящейся в дешевых меблированных комнатах. Умерла бедная женщина, оставив сироту-дочь. Девочку приютил пьяница отставной чиновник Зябликов (В. Н. Давыдов), пожалела ее кухарка (В. В. Стрельская), раздражительная жилища (А. М. Дюжикова). И все от этого стали лучше. Но если Шпажинский в эффектно-мелодраматический каркас своих пьес пытался

вести общественные, социальные элементы, то для ряда драм 1890 – 1900 годов характерно как раз усиление мелодраматических мотивов.

Показательны драмы А. М. Федорова «Бурелом» (1900) и «Старый дом» (1901). Здесь семейно-бытовые конфликты лишены всякой социальной, общественной почвы. Самоубийство, загадочная комната в старом помещичьем доме, оваянная страшной тайной, ничем не оправданные метания героев — вот на чем строятся эти пьесы.

Популярностью пользовалась драматургия А. И. Сумбатова-Южина. За период 1905 – 1917 годов в театре были поставлены его пьесы «Невод» (1905), «Вожди» (1908), «Ночной туман» (1916). Опытный актер, Сумбатов создавал в своих драмах выигрышные роли, которые охотно разбирались актерами. Названные пьесы трактовали вопросы современной общественной жизни с позиций весьма умеренного либерализма. Комедия «Невод» рассказывала о крупном хищении в благотворительном обществе. Даже такой консервативный орган, как «Новости и Биржевая газета», отмечал, что «Сумбатов дает картину тех благотворительно-бюрократических порядков, о которых нам и говорить уже надоело и окончательный итог которым мы уже подвели»<sup>413</sup>. Критике подвергла комедию «Невод» первая легальная большевистская газета «Новая жизнь». Газета писала, что основная тема пьесы — обличение хищений и хищников, титулованных и чиновных — безнадежно стара. В «Неводе» была выдвинута еще одна проблема, мимо которой не могла пройти большевистская печать. Героиня драмы Сусанна когда-то пыталась помогать жертвам деспотизма ее отца. Положительный герой «Невода» Дальнев стремится воспитать в ней чувство общественного долга. Но Сусанна «рвется на волю», она боится попасть в «кабалу всяких партий». Сочувственное выступление автора пьесы против «цепей партийности» было резко встречено газетой «Новая жизнь». Отметим, что в том же номере «Новой жизни» от 13 ноября 1905 года, где помещена рецензия на «Невод», была опубликована статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», обличавшая мнимую беспартийность буржуазного искусства.

В «Вождах» образу Марины, натуре цельной, щедрой и бескомпромиссной, противопоставлены «вожди» жизни — дельцы и политические спекулянты. Тут и железнодорожный туз, впоследствии занимающий высокий пост в Петербурге, — Темерницын, обладающий чертами некоего «сверхчеловека», и отравленный «мыслью о великом», политический хамелеон-издатель Камбоджио (эту роль играл В. Н. Давыдов), старый аристократ Бриднев. В пьесе выведен телеграфист Никодим Караев, человек озлобленный и язвительный, который превращается в модного журналиста, «властителя дум». «Конечно, Караев имеет европейское имя, — говорит один из персонажей пьесы, — но, как хотите, один литературный талант не дает еще права на руководящее значение в области политической жизни». В глазах

---

<sup>413</sup> Импрессионист [Б. И. Бентовин]. Александринский театр. «Невод», комедия в 5 действиях кн. А. Сумбатова. «Новости и Биржевая газета», 1905, № 222, 13 ноября, стр. 3.

современников образ Караева ассоциировался с фигурой Горького.

В «Ночном тумане» Сумбатов рисует жизнь в усадьбе известного писателя Острогина. Сам Острогин и окружающие его люди иронически вспоминают свою «боевую» молодость — общественную деятельность народнического характера. Только управляющий имением восторженно говорит об этом эпизоде своей жизни, но автор «снимает» тему комедийностью самого персонажа. Снисходительной улыбкой, по мнению Сумбатова, заслуживают их бывшие народнические увлечения и нынешние декадентские искания.

В произведениях Сумбатова 1905 – 1917 годов много характерных примет современной «проблемной» пьесы. О ком и о чем только не говорят персонажи «Вождей»! Тут Гегель и Маркс, Бебель и Каутский, анархия, революция, социализм, Метерлинк, Верлен, Гамсун, Ибсен! Если в сумбатовских пьесах конца XIX века семейно-бытовой сюжет трактовался в морально-этическом плане, то здесь выступают современные политические вопросы, поставленные на уровень поверхностной злободневности и решенные, как правило, в расплывчатом либерально-буржуазном духе.

Проблема взаимоотношений личности с обществом — одна из важных проблем творчества Сумбатова — может быть рассмотрена на примере трактовки центральных женских образов «Невода», «Вождей» и «Ночного тумана», воплощенных во всех трех пьесах В. А. Мичуриной. Эволюция шла по неуклонному пути снижения авторского интереса к общественному осмыслению образа<sup>414</sup>. Если у Сусанны в «Неводе» возникало чувство протеста при встрече с социальной неправдой, то Марину («Вожди») социальные вопросы не интересовали вовсе, а героиня «Ночного тумана» жена писателя Острогина, изысканная Клавдия Владимировна, или Кло, как ее называют близкие, «жаждет греха».

Приметы современной жизни нашли свое отражение и в многочисленных «комедиях нравов», повествующих о жизни интеллигенции — литераторов и журналистов («Госпожа Пошлость» Н. Н. Ходотова), художников («Тихая пристань» В. П. Зубова) и др. Не отличаясь высокими литературными качествами, пьесы эти прочно держались в репертуаре Александринского театра, благодаря участию в них В. Н. Давыдова, К. А. Варламова, В. В. Стрельской, М. Г. Савиной и других корифеев сцены.

В эти годы подмостки театров заполнила бульварно-обывательская драматургия. Легкая комедия с фривольным сюжетом и пикантными ситуациями уверенно чувствовала себя на Александринской сцене. Нельзя сказать, что подобные спектакли появились только в годы реакции. Они бытовали на сцене и в начале века. В комедии А. Пинеро «Лорд Квекс», изображавшей шашни лордов, в центре сцены стояла двуспальная кровать, а вокруг нее актеры порхали в разноцветном нижнем белье. В пьесе А. Батайля «Мама-колибри» (1907) героиня Савиной металась между семьей и любовником — товарищем ее сына, который моложе ее на двадцать лет.

---

<sup>414</sup> Это убедительно показано в неопубликованной работе К. Б. Семеновой о В. А. Мичуриной-Самойловой (ЛГТМ, 1954).

Репертуарным драматургом предвоенных лет становится В. А. Рышков, автор ходовых пьес, в которых дешевая мелодрама сочеталась с претензией на решение общественных проблем. В пьесе «Обыватели» автор знакомит зрителя с богатой содержанкой Ознобишиной, ловко наказывающей доктора Неустроева (Р. Б. Аполлонский), когда-то бросившего ее и толкнувшего тем самым на скользкий путь. Большинство рецензентов расценило «Обывателей» как чисто развлекательный спектакль.

Актеры, игравшие в пьесах Рышкова, понимали тщетность усилий создать стройный спектакль с психологически оправданными поступками героев и не пытались думать об ансамбле. Каждый воспринимал свою роль как нечто самостоятельное и различными средствами достигал успеха. В гостиной, обставленной роскошной мебелью, в шикарном туалете (Ознобишина получает огромное содержание от старого генерала), Мичурина — Ознобишина с отточенным, изысканным мастерством демонстрировала переживания своей экстравагантной героини. Давыдов в роли старого генерала жадно и с увлечением ел многочисленные блюда во время завтрака, чем приводил в восторг зрителей.

В «Прохожих» (1911) Рышков вновь силился поставить вопрос о женской эмансипации. Известная опереточная актриса Светланова спасает свою сестру от «прохожих», которые когда-то вошли в жизнь актрисы и «надломили душу, захватили тело». Критика отмечала, что в «Прохожих» нет ни характеров, ни нравов, ни конфликтов. Сами актеры Александринского театра понимали истинную цену рышковским пьесам. «Что такое Рышков? — спрашивала Савина и отвечала: — Он повторяет Крылова, но его произведения я не сравню с крыловскими. Везде у него Мичурина повторяет одну и ту же “туалетную” роль и Давыдов поет цыганские романсы, что и делает сборы, принимаемые автором за успех»<sup>415</sup>. Возмущался пьесами Рышкова и Давыдов. Возмущался и... играл в них, обеспечивая им сборы.

Время делало свое дело. Писатели, поднимавшие еще совсем недавно общественно значимые темы, не могли избежать общих тенденций эпохи. С. А. Найденов, автор «Детей Ванюшина», «Авдотьиной жизни», «Стен», где бытописание не заглушало социальных мотивов, пишет «Роман тети Ани» (1912) — пьесу о безответной любви стареющей женщины к молодому человеку. В репертуаре Савиной, по ее словам, прибавилась еще одна роль женщины, «которая еще любит, но которую уже не любят». Пьеса и спектакль были овеяны грустью, увяданием, модным настроением «осени».

Характерной особенностью пьес современных авторов, ставившихся в эти годы, было соседство в них разнородных художественных тенденций. В основе, как было сказано, лежала обычно пьеса «настроения». На этот каркас наслаивались бытовые натуралистические сцены, эстетская стилизация, неврастения и символика. Такая мешанина предопределяла художественную эклектику спектаклей. Говоря об актерском исполнении, следует помнить, что

---

<sup>415</sup> Неизданные воспоминания М. Г. Савиной. «Театральное наследство», стр. 521 – 522.

даже в пьесах художественно цельных александринские актеры нередко играли «каждый за себя». Пьесы же, о которых идет речь, толкали к пренебрежению ансамблем, единством решения. Репертуар диктовал актерский стиль. Актеры играли применительно к понятиям времени, требованиям момента, мало заботясь о типичности своих созданий.

Леонид Андреев прошел зенит своей славы, когда Александринский театр обратился, наконец, к его драматургии: долгое время дирекция считала ее вольнодумной и опасной. Давно были поставлены «Жизнь человека» (театр В. Ф. Комиссаржевской, Московский Художественный театр), «Анатэма» (Московский Художественный театр), провинциальную сцену обошли «Дни нашей жизни». Только двенадцатая пьеса Андреева, «Профессор Сторицын» (1912), попала в Александринский театр. Это пьеса реалистического плана из цикла андреевских драм о разложении буржуазной семьи. Присутствовавший на премьере «Профессора Сторицына» в Александринском театре А. А. Блок записал в своем дневнике, что в «пьесе, особенно в третьем акте, есть настоящее».

«Профессор Сторицын» отчасти напоминал горьковских «Детей солнца». В центре — профессор, занятый своей наукой и не видящий, что делается вокруг. Жена изменяет ему, сын ворует и продает его книги. Прозрев, Сторицын решает покинуть семью, но, не успев сделать этот шаг, умирает. В отличие от «Детей солнца», пьеса Андреева лишена того социального смысла, которым наполнено горьковское произведение. «Профессора Сторицына» ставил молодой режиссер А. Н. Лаврентьев, выученик Московского Художественного театра, перешедший в 1910 году на петербургскую казенную сцену. Это была вполне добротная постановка, осуществленная в манере раннего мхатовского бытописательства с налетом чеховских «настроений». Заваленный книгами кабинет профессора — книги на письменном столе, на круглом столике, на окнах, на полу — сразу же вводил зрителей в атмосферу жизни Сторицына — за книгами он не видел ничего. Главный успех пьесы разделили Р. Б. Аполлонский — Сторицын (работа Аполлонского была высоко оценена К. С. Станиславским) и К. Н. Яковлев, игравший роль Телемакова.

«В роли Сторицына Аполлонский совершил настоящее чудо и показал неизвестные до этого грани своего актерского таланта, — вспоминает Я. О. Малютин. — Самое удивительное заключалось в том, что его Сторицын был одновременно и предельно наивен, даже простодушен — эдакий старый, добрый ребенок, — и очень сложен той особой сложностью, которая характерна для людей напряженной аналитической мысли. Это сочетание и делало его фигурой в полном смысле слова трагической, человеком, который в самом себе обрел собственную гибель. Он был удивительно обаятелен, но это было какое-то беспомощное, бессильное обаяние; он был добр и ласков на сцене, но доброта и ласковость его заставляли бояться за него и за его судьбу. Он был прост и естествен, но сама естественность его казалась странной и неуместной перед лицом лжи, притворства, предательства, обрушившихся на

него»<sup>416</sup>.

«Профессора Сторицына» рецензенты оценили так, как будто это было произведение большой критической силы. Сказалась инерция отношения к Андрееву, как к «беспокойному бунтарю». Реакционные газеты во главе с «Новым временем» резко отрицательно отозвались о пьесе: даже слабая попытка Андреева найти новые связи с демократией пресекалась на корню. Спектаклю «очень аплодировали верхние этажи Александринского театра и слегка аплодировали и шикали низы»<sup>417</sup>.

На сцене Александринского театра были поставлены еще три пьесы Л. Андреева — «Король, закон и свобода» (1914), «Тот, кто получает пощечины» (1915) и «Милые призраки» (1917). Это пьесы совершенно разные по материалу, жанру, стилевым особенностям. Ни шовинистическая «военная» пьеса «Король, закон и свобода», ни мелодрама «с некоторым налетом символизма», как отозвался о пьесе «Тот, кто получает пощечины» сам Л. Андреев, ни «Милые призраки» — картины из жизни молодого Ф. М. Достоевского, выведенного под именем Таежникова, хотя и пользовались успехом, не составили значительной страницы в истории Александринской сцены.

Среди пьес на историческую тему выделяются драмы П. П. Гнедича «Холопы» (1907) и «Декабрист» (пьеса была запрещена, впервые поставлена в 1918 году). «Холопы» и «Декабрист» написаны в 1907 году и связаны одной темой: в форме драматической хроники они повествуют об истории семьи князей Плавутиных-Плавунцовых. Действие «Холопов» начинается во времена Павла, «Декабрист» же кончается уже после реформы 1861 года. В центре обеих пьес стоят два образа — старая княжна Екатерина Павловна Плавутина-Плавунцова и ее племянник князь Платон. Старая княжна, не желая подчиниться приказу Павла — при встрече с императором на улице «выходить из экипажа на подножку», — объявила, что у нее паралич. Вот уже долгое время, как она не встает с кресла и слуги возят ее по комнатам. И только после смерти Павла она покидает свое кресло. Ее племянник, молодой князь Платон, действующий в «Холопах», становится главным героем «Декабриста». За участие в заговоре 14 декабря его ссылают в Сибирь. И «Холопы» и «Декабрист» наполнены разговорами о французской революции XVIII века, о крепостном праве в России, об освобождении крестьян. Представленные в цензуру в 1907 году «Холопы» подверглись купюрам (вычеркнуты фразы о палочной дисциплине Павла, о французской революции и т. д.), но все же были поставлены на сцене Александринского и Малого театров. Главный интерес обеих спектаклей сосредоточивался на образе старой княжны, роль которой играла в Петербурге Савина, а в Москве — Ермолова.

Княжна Савиной была менее трогательной и более властной, чем княжна Ермоловой. Петербургская актриса и на этот раз «прокурорствовала».

---

<sup>416</sup> Я. О. Малютин. Актеры моего поколения, стр. 251.

<sup>417</sup> Л. Г. Александринский театр. «Вечернее время», 1912, № 329, 15 декабря, стр. 3.



В Александринском театре «Холопы» были одной из наиболее репертуарных пьес — они с перерывами шли на сцене театра вплоть до 1926 года. «Декабриста» цензура запретила. Вывести на сцену обрисованного сочувственно ссыльного декабриста царская цензура разрешить не могла. «Декабрист» попал на сцену лишь после Октября.

***Режиссерское искусство. В. Э. Мейерхольд и актеры Александринского театра. А. А. Санин в Александринском театре. Продолжение линии П. П. Гнедича — ориентация на МХТ. Приход В. Э. Мейерхольда в Александринский театр. Проблемы символистского театра. Мейерхольд и «старая гвардия» Александринской сцены. Постановки Мейерхольда — «У царских врат», «Дон Жуан», «Заложники жизни», «Гроза», «Маскарад». Приход в театр Е. П. Карпова***

«Что такое режиссер в казенном театре? Он мне напоминает иногда Санчо Пансу, назначенного губернатором. Это ставленник каприза, и его мнимая власть продолжается до тех пор, пока шутка нравится... Дух нашей сцены покоится все еще на начале индивидуальном, личном, на актере и даже больше — на актерах первого ранга, вокруг которых группируется почетная стража ансамбля», — писал А. Р. Кугель в 1900 году<sup>418</sup>.

О какой подлинной режиссуре могла идти речь, когда эту должность с 1901 года занимал суфлер Н. А. Корнев, а до него ламповщик М. Е. Евгеньев!

«Диван со столом направо, два стула и стол налево — вот и вся мизансцена, — свидетельствовал Гнедич. — Так ставился Гоголь, Грибоедов, Сухово-Кобылин, Островский. Режиссеры говорили: “Нутром актер должен почувствовать пьесу, обстановка вздор, а если пьеса успех будет иметь, так к пятому представлению и ансамбль явится”»<sup>419</sup>.

С начала века все чаще на афишах и в программах Александринского театра печаталась фамилия режиссера, ставившего спектакль. Режиссура постепенно завоевывала свои права. Прежде всего следовало поднять общую культуру спектакля. Этим занимались многие режиссеры и, пожалуй, больше всех П. П. Гнедич. В начале же века наметились основные творческие линии режиссуры театра. Лидерами главных направлений были: Е. П. Карпов (бытовой реализм, граничащий с натурализмом), П. П. Гнедич и А. А. Санин (психологизм, ориентация на Московский Художественный театр), несколько позже — В. Э. Мейерхольд.

При всем том, что эти тенденции скрещивались, в какие-то периоды

---

<sup>418</sup> А. К[уг]ель. Театральные заметки. «Театр и искусство», 1900, № 41, стр. 729.

<sup>419</sup> П. П. Гнедич. О репертуаре Александринского театра в течение 75 лет (1832 – 1907). «Ежегодник императорских театров», сезон 1905/06, вып. XVI, приложение, стр. 45.

обнаруживались одновременно, можно отчетливо представить те этапы, когда каждая из них занимала ведущее положение. В самом конце XIX века тон задавал Карпов, затем на передний план вышла линия Гнедича — Санина (приблизительно 1900 – 1908 гг.), наконец с 1908 года центральную роль стал играть Мейерхольд, во многом определивший деятельность Александринского театра в предреволюционное десятилетие.

Первым спектаклем А. А. Санина, с которым он выступил на петербургской казенной сцене, была драматическая хроника А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1902). Уже количество репетиций (двадцать пять) свидетельствовало о тщательном «мхатовском» подходе к подготовке спектакля. Чтобы оттенить положительный характер образа Дмитрия, Санин трактовал фигуру дьяка Осипова, подосланного Шуйским и обличающего Самозванца (часть II, сцена 1) как сумасшедшего фанатика. В блистательной разработке массовых народных сцен Санин следовал традиции, начало которой положил в Александринском театре еще А. А. Яблочкин. Эту традицию Санин обогатил достижениями Художественного театра и мейнингенской труппы. Помощник К. С. Станиславского по созданию спектаклей Художественного театра «Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного», «Венецианский купец» и др., Санин в работе опирался на опыт своего великого учителя. В качестве художников он привлекал известных мастеров декорационной живописи. «Со сцены повеяло чем-то новым, небывалым, быть может, резким по новизне, но невольно импонирующим и захватывающим, — писал рецензент “Петербургского листка”. — И не творцы, не авторы сделали на этот раз скачок. Напротив, новаторами и реформаторами явились сами труженики сцены, ее скрытые от публики работники: художники и режиссеры»<sup>420</sup>.

В поставленном Саниным «Месяце в деревне» (1903) «тургеневское настроение» создавали старые барские хоромы, лес с залитой солнцем поляной, с виднеющимися на опушке деревенскими домиками и березами. Мягкие, теплые тона, хватаящая за душу, щемящая поэзия русской природы. Критика сравнивала декорации с картинами И. И. Левитана.

Серьезных успехов добился Санин в постановке пьес Островского — «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1902), «Не в свои сани не садись» (1903), «Горячее сердце» (1904), и др. О современных его спектаклях («Фимка» и др.) речь шла выше.

В 1908 году директор императорских театров В. А. Теляковский по совету художника А. Я. Головина пригласил В. Э. Мейерхольда работать в петербургском Александринском театре. Это был неожиданный и смелый шаг. Вряд ли можно было найти режиссера, который вызвал бы столько разговоров в связи с появлением на казенной сцене, сколько вызвал Мейерхольд.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874 – 1940) — человек яркого таланта искал новых дорог в искусстве театра. Его эстетика сложилась из отрицания современных театральных форм, из полемики с Московским Художественным

---

<sup>420</sup> «Петербургский листок», 1902, № 301, 2 ноября, стр. 3 – 4.

театром. Увлеченный лозунгом В. Я. Брюсова о «ненужной правде», Мейерхольд выдвинул идею «условного театра», свою теорию актерского искусства, режиссуры, постановочной техники.

Идеи условного театра выростали у Мейерхольда из концепции символистской драмы и теоретических высказываний Вяч. Иванова, Брюсова и других поборников символизма. В художественной практике и статьях, написанных Мейерхольдом накануне прихода в Александринский театр, то есть в 1905 – 1907 годах, он высказывал свои взгляды. В конечном счете они сводились к утверждению символистского театра.

Русский символизм в литературе сформировался в начале 1890-х годов. Ощущение неблагополучия мира, трагедийности бытия, предчувствия социальных перемен переплетались у символистов с мистическими идеями, пессимизмом.

«Вселенская» проблематика, культ отвлеченной мечты, гротеск, мистика — характерные черты программы символистов. Поэзия — преобладающая область их творчества. Здесь они достигли подлинных художественных высот. Но и театр имел для символистов принципиальное значение, и они попытались вовлечь его в орбиту своего влияния.

Символистское абстрагирование человека от жизненно реального окружения, от бытовых примет, лишение его индивидуальности противоречило не только принципам реализма, но и сущности театрального искусства. «Дематериализация» человека вступила в конфликт с театром как таковым, на сцене которого должны ходить и действовать реальные люди. Символистская драматургия и эстетика неизбежно столкнулась с содержанием актерского творчества.

Второй момент, осложнявший распространение символизма в театре, заключался в том, что художественное творчество символистов обращено к индивидуальному читательскому восприятию; заставить же тысячу зрителей одновременно «домысливать» ирреальную драматургию нельзя. Между тем символисты стремились именно к этому — не случайно в представлении многих из них театр должен был слиться с церковными обрядами, а будущее сцены они видели в театре религиозном. Символистский театр пытался утвердиться как театр религиозно-общественный.

14 октября 1902 года Д. С. Мережковский в речи перед спектаклем «Ипполит» Еврипида в Александринском театре пытался придать этому спектаклю мистериальное, религиозное значение. Смысл будущей речи Мережковского был известен заранее. Более чем за две недели до этого молодой А. А. Блок писал отцу: «В Петербурге... будет поставлен “Ипполит” Еврипида с новыми декорациями, в переводе Мережковского, по возможности близко к античному театру. Все это — “религиозное дело”, или — близко от него»<sup>421</sup>. Но попытка создать символистский театр «Факелы» потерпела неудачу. И это было закономерно. В «чистом виде» символистский театр существовать не мог. Но он во многом обогатил реалистическое искусство

---

<sup>421</sup> Письма Александра Блока к родным. Л., «Academia», 1927, стр. 80.

сцены. «Специально символической игры нет», — говорил в 1907 году К. С. Станиславский<sup>422</sup>. «Опять поблуждаем и опять обогатим реализм, — писал он в 1908 году. — Не сомневаюсь, что всякое отвлечение, стилизация, импрессионизм на сцене достижимы утонченным и углубленным реализмом»<sup>423</sup>.

Символизм имел в театре кратковременное, но сильное влияние. Он одержал несколько убедительных побед. Спектакли Мейерхольда в театре Комиссаржевской «Сестра Беатриса» М. Метерлинка, «Балаганчик» А. Блока, «Жизнь человека» Л. Андреева, спектакли МХТ — «Синяя птица» М. Метерлинка в постановке К. С. Станиславского, «Анатэма» Л. Андреева в постановке В. И. Немировича-Данченко вошли в историю отечественной сцены и отозвались на общем развитии театра. С помощью символистского театра Мейерхольд ставил общественные вопросы. В «Балаганчике», «Сестре Беатрисе», «Жизни человека» тема рока смыкалась с бунтом против буржуазно-мещанской действительности. Утверждая высокое актерское мастерство, пластически живописный и музыкально-ритмический образ спектакля, Мейерхольд требовал от актеров холодной чеканки слов, вместо «темперамента старого театра» — «мистический трепет», внутреннюю дрожь, которая отражается в глазах, на губах, в звуке, в манере произнесенного слова. Режиссер проповедовал «пластическую статуарность», в мизансценах — симметричное расположение действующих лиц, в оформлении — принцип декоративного плоскостного панно, отказ от использования глубины сцены (она считалась признаком натурализма), театральную декоративность.

Отказываясь от изображения деталей быта, Мейерхольд утверждал условный прием как основной признак символистского театра. Приемы условного театра Мейерхольд нередко доводил до предела, проявлял режиссерский деспотизм, не считался с актерской индивидуальностью. Ценные находки режиссера не получали поддержки со стороны актеров. Неминуемо назревал конфликт.

К тому же сами вожди символизма — В. Брюсов, А. Белый, А. Блок в 1907 – 1908 годах не пропагандировали уже больше символизм в театре. Брюсов искал сочетания реализма и условности. В 1907 году в статье «Реализм и условность на сцене» он писал: «Реалистической должна быть и игра артистов, воплощающая сценическое действие». «Стилизация превращает личность в манекен. Такое превращение есть первый и решительный шаг на пути к разоружению театра», — утверждал А. Белый<sup>424</sup>.

В 1907 году Комиссаржевская порвала с Мейерхольдом. Причина была в том, что Мейерхольд довел условный прием до своего отрицания,

---

<sup>422</sup> К. Чуковский. Драма жизни. (Беседа с К. С. Станиславским). «Сегодня», 1907, № 213, 4 мая, стр. 4.

<sup>423</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. 7. М., «Искусство», 1960, стр. 414.

<sup>424</sup> А. Белый. Символистский театр. Сб. «Арабески». М., Изд-во «Мусагет», 1911, стр. 307.

недооценивал актера, что привело к ряду жестоких и очевидных творческих неудач. А уже в следующем, 1908 году Мейерхольд начал работать в Александринском театре, театре прославленных мастеров.

Давыдов, Савина, Варламов, Далматов, нередко враждовавшие между собой, моментально объединялись, как только возникала опасность, что будет поколеблено их особое положение в труппе. Приход Мейерхольда был встречен ими враждебно. Теляковский предвидел это и все-таки шел на конфликт с корифеями.

На казенной сцене Мейерхольд дебютировал спектаклем «У царских врат» К. Гамсуна. 1 сентября 1908 года он начал службу, а 6 сентября приступил к репетициям. Теляковский записал в дневнике 6 сентября 1908 года: «Присутствовал сегодня на первой репетиции Мейерхольда “У царских врат”. Перед репетицией Мейерхольд прочел выступление — высказал свой взгляд на театр и на пьесу... Мейерхольд, так сказать, успокоил артистов, которым о нем рассказывали разные небылицы»<sup>425</sup>.

В спектакле «У царских врат» Мейерхольд выступил как режиссер и исполнитель главной роли Ивара Карено. Оформлял спектакль А. Я. Головин. «Декорации Головина тогда сильно поразили меня своей несхожестью с тем, что я привык видеть на сцене Александринского театра, где господствовали натуралистические традиционные и, можно сказать, штампованные ремесленные павильоны, — вспоминает Л. С. Вивьен. — Декорация Головина была чем-то совершенно новым и неожиданным. При виде ее я почувствовал, что присутствую на спектакле совсем ином по системе художественного мышления, чем обычные спектакли Александринского театра. Помню ощущение необычного света и чистоты цвета, круглый стол с лампой под абажуром, — такой необычный и не банальный, живые свет и тени, а не привычное на сцене театральное освещение, помню прекрасную живопись, впечатление северной страны за окнами, образующими что-то вроде стеклянной стены в глубине сцены»<sup>426</sup>. Казалось бы, изображая комнату Карено, художник должен подчеркнуть ее бедность, тем более что о затруднительном положении семьи неоднократно говорят персонажи пьесы. Мейерхольд и Головин решили по-другому. Они хотели показать не «бытовую бедность» Карено, а «праздничность его души». Так появилась нарядная красочность, яркая зрелищность.

Одновременно с Александринским театром пьесу Гамсуна поставили Московский Художественный театр и театр В. Ф. Комиссаржевской. Создалась сложная для Мейерхольда ситуация. Оба театра, с которыми он находился в состоянии конфликта (из МХТ ушел в 1902 году, из театра Комиссаржевской в 1907), ставят эту же пьесу. Невольно напрашивались «соревновательные соображения», как тогда говорили.

---

<sup>425</sup> ГЦТМ. Рукописный отдел. Дневники В. А. Теляковского, тетр. 24, л. 7989.

<sup>426</sup> Л. С. Вивьен. Друг актера. В сб.: «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма, Воспоминания о Головине». Л.-М., «Искусство», 1960, стр. 321 – 322.

В Художественном театре весь интерес сосредоточился на В. И. Качалове — Карено. Улетучилась реакционная философия пьесы. Зрителей мало интересовало существо философской книги Карено, его рассуждения о «сверхчеловеке». Они видели перед собой человека бескомпромиссного, непреклонного. В театре Комиссаржевской роль Карено играл К. В. Бравич, а роль его жены, «крестьяночки» Элины — Комиссаржевская. «На первый план вышли обыкновенные люди, — писала “Петербургская газета” о спектакле театра Комиссаржевской, — муж и жена, он, в духовном отношении повыше, она — пониже; он — весь в своих занятиях (не все ли равно, какие они?), она — в порывах молодости, в любви к нему, в устремлении к жизни... Хорошо было и то, что играли в обыкновенных костюмах, в которых ходим все мы, а не в каких-то нарочитых “стильных” чудачливых одеяниях, как на Александринской сцене. Отрадно было и отсутствие погони за геометрическими линиями, которыми г. Мейерхольд старался изобразить интимные движения человеческой души»<sup>427</sup>. В этом отзыве о спектакле Комиссаржевской уже содержится характеристика мейерхольдовской постановки. Мейерхольд не изменил себе. Зрители встретились с тем же Мейерхольдом, каким его знали в театре Комиссаржевской. Геометрические линии в позах, группировке действующих лиц, стремление понизить темп пьесы, затянуть реплики однообразной читкой отличали Александринский спектакль.

Сравнение трех спектаклей «У царских врат» ничего радостного Мейерхольду не принесло. Критика отмечала успех Художественного театра, положительно оценивала работу театра Комиссаржевской. Спектакль же александринцев признавался решительной неудачей. Дело было не только в формальных поисках. Попытка возвеличить Карено, служащего, по словам Г. В. Плеханова, «идее человеконенавистничества», не могла встретить сочувственного отклика среди русской интеллигенции. Спектакль прошел восемь раз и был снят с репертуара. Петербургская пресса, сравнивая спектакль Комиссаржевской с его спектаклем, намекала, что не худо бы Мейерхольду поучиться у театра Комиссаржевской, как режиссировать и как играть. Это был ощутимый творческий и психологический удар. Мейерхольд не мог не почувствовать, что его позиция в чем-то уязвима. Работать на Александринской сцене и не попытаться опереться на ее великолепную труппу — оказалось невозможным. И он первый сделал шаг навстречу актерам Александринского театра. В «Дон Жуане» (1910) это особенно ясно проявилось в отношении к Варламову.

«Дон Жуан» Мейерхольда — программное произведение театрального традиционализма, связанного с использованием опыта старинного театра. Мейерхольда интересовала возможность погрузить зрителя в «чарующую и убаюкивающую атмосферу» пышного зрелища. Спектакль шел при полном освещении зрительного зала, без занавеса, на фоне старинных гобеленов и

---

<sup>427</sup> Омега [Ф. В. Трозинер]. Театральное эхо. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. «Петербургская газета», 1908, № 271, 2 октября, стр. 5.

панно. Авансцена была выдвинута вплоть до первого ряда кресел (над оркестром). На полу во всю сцену был расстелен голубой ковер. Представление начиналось с выхода маленьких арапчат-прислужников, которые зажигали желтые свечи в люстрах и подсвечниках. Затем, по ходу действия, они звонили в серебряный колокольчик, возвещая о начале и окончании акта, выкрикивали «антракт», подавали стулья и табуретки актерам. По сцене проходили наряженные в зеленые камзолы суфлеры и усаживались за боковыми ширмами. В основе спектакля лежали танцевальные ритмы и пантомима.

Ю. М. Юрьев в роли Дон Жуана строго следовал заданиям режиссера: «Я стремился, — писал он, — чтоб точно установленные движения и весь мой тон речи тонко сочетались с фоном гобеленов, на котором разворачивалось само событие... Быстрая стремительная речь, почти без повышения тона. Все внимание было устремлено на смены темпа и быстрое, смелое переключение с одного ритма на другой»<sup>428</sup>.

Замысловато сменяющиеся танцевальные ритмы требовали от исполнителей музыкальности, пластичности. Молодые участники Е. И. Тиме, А. П. Есипович увлеченно следовали указаниям Мейерхольда. Они были послушными исполнителями режиссерского замысла. Но одно дело — молодежь, а другое — К. А. Варламов, игравший роль Сганареля. Варламову, при его тучной фигуре, трудно было «пускаться во французскую присядку», как он говорил. Тогда Мейерхольд поставил для Варламова специальную обитую бархатом скамейку. «И произошло чудо, — вспоминает Е. И. Тиме, — Варламов сидел на своей скамейке, все исполнители по специально измененным мизансценам порхали вокруг него, а создавалось впечатление, что Сганарель необычно подвижен и услужливо “обхаживает” своего хозяина»<sup>429</sup>. Мейерхольд не только не игнорировал индивидуальные особенности творческого метода Варламова, но и мастерски использовал их, в частности блестящее умение актера общаться с публикой, его органическую склонность к импровизации. Судя по режиссерскому экземпляру «Дон Жуана»<sup>430</sup>, некоторые реплики Сганареля, обращенные к Дон Жуану, переведены Мейерхольдом в реплики «a parté». Например, фраза Сганареля: «Как, не веря ни во что, Вы, однако же, хотите казаться добродетельным человеком?» — переделана Мейерхольдом таким образом: «Как, не веря ни во что, он, однако же, хочет казаться добродетельным человеком?» Рядом рукой Мейерхольда написано: «в публику». Многие участники спектакля (Юрьев, Тиме, Малютин) свидетельствовали, что варламовский Сганарель получился самым мольеровским образом и во многом обеспечивал успех. Это хорошо понимал и Мейерхольд. «Прошу оказать давление на К. А. Варламова, чтобы он продолжал свое участие в пьесе, в значительной степени пострадавшей в своей стройности с тех пор, как Варламов перестал играть роль Сганареля», — писал

---

<sup>428</sup> Ю. М. Юрьев. Записки, т. 2, стр. 188.

<sup>429</sup> Е. Тиме. Дороги искусства. Л.-М., ВТО, 1962, стр. 163.

<sup>430</sup> ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 219.

В. Э. Мейерхольд 24 сентября 1913 года В. А. Теляковскому<sup>431</sup>. Но образ Станареля не мог изменить общего характера постановки.

Среди многочисленных разноречивых отзывов о «Дон Жуане» выделялась своей определенностью рецензия большевистской газеты «Звезда». Газета писала: «Весь Петербург, всегда жадный на новизну, пресыщенный и немного циничный в своем отношении ко всем вопросам жизни и искусства, устремился в Александринский театр, чтобы посмотреть, как был уничтожен “Дон Жуан” Мольера и превращен в забавное маскарадное зрелище»<sup>432</sup>.

Интерес к отчетливому внешнему ритмическому рисунку не оставлял Мейерхольда даже в тех спектаклях, которые, казалось бы, мало подходили к подобным задачам. Так, ставя вместе с А. Л. Загаровым «Живой труп» Л. Толстого (1911), Мейерхольд взял себе «каренинские сцены», где вместе с Юрьевым — Карениным решал свои режиссерские задачи. Загаров же ставил сцены Протасова (Р. Б. Аполлонский, затем Н. Н. Ходотов). Несогласованность режиссуры заметно отразилась на спектакле.

Спектаклем, в котором ретроспективная мечтательность сочеталась с миром иллюзий и фантазий, был «Красный кабачок» Ю. Д. Беляева (1911), поставленный Мейерхольдом в оформлении Головина. Действие этой одноактной фантастической пьески происходит в конце XVIII века в полутемном, уютном трактире под Петербургом, где кутит «золотая» молодежь. Здесь под предводительством старого холостяка князя Курмышева (играл его В. Н. Давыдов) собираются гвардейские офицеры и актрисы. (Их играли Ю. М. Юрьев, Н. Н. Ходотов, А. П. Есипович, М. А. Ведринская, Е. И. Тиме.) В пьяном угаре они приглашают к себе барона Мюнхгаузена, который, появляясь, рассказывает всякие небылицы. В финале пьесы барон Мюнхгаузен произносит монолог — апофеоз лжи: «Ложь моя царствует на свете... жизнь есть ложь, ложь есть жизнь». И в этом спектакле проявился интерес Мейерхольда к таинственному, мистическому, иррациональному. Спектакль успеха не имел, он прошел всего семь раз.

Ни Савина, ни Давыдов, ни Варламов, а за ними многие другие артисты не представляли себе сценический образ оторванным от быта и социальной среды. Они видели крайности режиссуры Мейерхольда и резко выступали против них. «Не удивляйтесь, если я скажу, что прямо отрицаю так называемое новое искусство, — говорил Варламов. — Это временная болезнь, ненормальность. Я твердо верю в возрождение старых идеалов»<sup>433</sup>. «Пойдет декадентство, символизм, стилизация и проч. дребедень, и пойдет все прахом... Не допусти, господи, такого тяжкого греха», — писал в 1912 году Давыдов<sup>434</sup>. «Тот внешний театр — зрелище, с его сверхмарионетками, к которому мы неудержимо стремимся по примеру Запада, действительно не есть искусство, а

---

<sup>431</sup> ЛГТМ. Рукописный отдел, кп. № 7129/415.

<sup>432</sup> К. А. [А. Копеткевич]. Около театра. «Звезда», 1910, № 2, 23 декабря.

<sup>433</sup> К. А. Варламов о новом искусстве. «Раннее утро», 1908, № 44, 11 января, стр. 4.

<sup>434</sup> Письма В. Н. Давыдова. В сб.: «Театральное наследство», стр. 452 – 453.



мертвая искусственность», — заявлял Р. Б. Аполлонский <sup>435</sup>. Подобных высказываний можно привести много.

В 1913 году на Александринской сцене предполагали поставить символистскую драму Л. Н. Андреева «Не убий» («Каинова печать»). Савина решительно отказалась участвовать в спектакле. «В мои годы менять религию, неприлично, — писала она Теляковскому. — Мое призвание — отражать жизнь на сцене, а не страдать вместе со зрителями над непонятными “символами”»<sup>436</sup>. Давыдов под благовидным предлогом отказался быть на чтении пьесы. Отрицательное отношение ведущих актеров к андреевской драме сделало свое дело. Кроме того, в одном из героев увидели намек на Распутина. Пьеса поставлена не была.

В те годы писатели-символисты создавали пьесы, где абстракции не выступали в обнаженном виде, а сочетались с общественными, семейно-бытовыми, любовными линиями. В поставленной в 1912 году Мейерхольдом (оформление Головина, музыка Вяч. Каратыгина) драме Ф. Сологуба «Заложники жизни» история любви молодых людей Михаила (П. И. Лешков) и Кати (Е. И. Тиме) дополнена с одной стороны социальными, а с другой — мистическими сентенциями. Бедному гимназисту досадно, что он влюбился в дочь богатых родителей, но он убежден, что из Кати «выйдет хорошая пролетарка».

В пьесе есть образ влюбленной в Михаила странной девушки Лилит — «грустной, большеглазой сказки». Лилит — это воплощение мечты, фантазии. В финале она появляется в черном хитоне, с золотой диадемой на голове и говорит: «Устала я, устала смертельно. Многие века прошли надо мною — ко мне зову я человека и, свершив подвиг мой, ухожу...» Актриса Н. К. Тхоржевская играла роль Лилит с сильным налетом инфернальности.

Особое внимание было уделено танцу Лилит, танец этот Мейерхольд превратил в самостоятельный мелопластический этюд. В одном из писем к Мейерхольду Тхоржевская говорила о подсказанном режиссером характере исполнения танца. «На последней репетиции Вы дали новый *mise en scène*, Лилит отходит от рояля (перед вакхическим отрывком), как сомнамбула, вглядываясь в себя, как бы перекидывая воздушный мост от одного берега к другому. От плоской действительности к стране вымысла... Вот он загорается, как радуга, Лилит дает знак аккомпаниаторше, как бы всматриваясь в грезы, в сны, нисходящие во мраке по этому воздушному мосту, который дано ей видеть. Звуки ее зовут, волна забвения поднялась и понесла ее. Вот она закружилась, полузакрыв глаза в странной ритмической, то мучительно томительной, то бешеной пляске. Вы, Всеволод Эмильевич, дали этот штрих»<sup>437</sup>. Этот отрывок из письма дает отчетливое представление о трактовке

---

<sup>435</sup> Р. Б. Аполлонский о пьесе Леонида Андреева «Профессор Сторицын». «Вечернее время», 1912, № 326, 12 декабря, стр. 3.

<sup>436</sup> Цит. по кн.: И. И. Шнейдерман. М. Г. Савина, стр. 303.

<sup>437</sup> Письмо Н. К. Тхоржевской В. Э. Мейерхольду от 10 мая 1912 г. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 2158, л. 17, и об.

роли и задачах, поставленных режиссером.

Во всех интерьерах было несколько расположенных по одной линии дверей, и действующие лица незаметно входили и выходили, как бы символизируя этой лентой сменяющихся фигур бесцельный круговорот жизни. Против спектакля резко выступал Давыдов. Это он изобрел и пустил тогда в ход словечко «сологубиться», что в его устах было синонимом кривляться.

Но Давыдов видел одну сторону этого спектакля — сторону символическую, условную, связанную с образом Лилит. В «Заложниках жизни» была и другая сторона, так сказать «натуральная». Стремясь показать вечный разлад между мечтой и действительностью, Мейерхольд много работал с исполнителями, олицетворяющими собой «земную жизнь».

Критика считала, что наиболее удачными моментами «Заложников жизни» были те, где сочетались принципы «натурального» и «условного» театра. Спектакль пользовался большим успехом, в сезоне 1912/13 года он был показан двадцать четыре раза.

Все постановки Мейерхольда этих лет — «Шут Тантрис» Хардта (1910), «Зеленое кольцо» Гиппиус (1915), «Стойкий принц» Кальдерона (1915), «Два брата» Лермонтова (1915), «На полпути» А. Пинеро (1915) и др. отличались праздничной театральностью, красочностью, неистощимой режиссерской фантазией. Найденные приемы Мейерхольд переносил в новые и новые спектакли, испытывая их на пьесах различных тем и жанров. Работы Мейерхольда вызывали оживленные споры, громадную критическую литературу. Большинство рецензентов упрекало его в увлечении геометрическими линиями, скульптурными позами, пренебрежении к духовной жизни героев, в повторении режиссерских приемов, «самозаимствовании». В рецензии на «Стойкого принца» критик писал: «Он (Мейерхольд. — *Ан. А.*) срезал суфлерскую будку, раздвинул сцену, превратил статистов в арапчат и по заведенному им уже обычаю, — как это было с “Дон Жуаном”, — заставил таскать этих кофейных ребят какие-то фантастические скалы, деревья с нарисованными апельсинами, стены, устанавливать занавес, зажигать люстры и пр. ... Кому нужна была эта условность в спектакле, который и без того не мог вызвать особой радости»<sup>438</sup>.

Пресса обращала внимание на то, что Мейерхольд в разных постановках использует прием человека-марионетки, куклы. И хотя для работ Мейерхольда на Александринской сцене этот прием не был характерен (это был метод театра Комиссаржевской на Офицерской), критика «по инерции» продолжала упрекать режиссера. Концепцию о таинственном роке, играющем людьми, как марионетками, выдвинул Метерлинк. Он считал необходимым заменить актера марионеткой. Ведь именно для театра марионеток написана им пьеса «Смерть Тентажиля», которую репетировал Мейерхольд в неоткрывшейся студии на Поварской. Об актерах-куклах, марионетках, об исполнителях, у которых «привязаны железные гири к рукам и ногам», говорили в связи со спектаклями

---

<sup>438</sup> Люций. Александринский театр. «Стойкий принц». «Вечернее время», 1915. № 1096, 24 апреля, стр. 3.

«Шут Тантрис», «Романтики», «Стойкий принц».

Теляковский на первых порах поддерживал Мейерхольда. Но вскоре отношение его к Мейерхольду изменилось. Предоставим слово самому Теляковскому.

Вот несколько выдержек из его дневника:

6 октября 1908 г.

Ходотов мне вчера рассказывал, что после первого представления «У царских врат» Савина с кем-то из премьеров труппы собиралась прийти ко мне, чтобы просить снять с репертуара пьесу... Несомненно, что кто-то это поддерживал и кому-то это было неприятно, чтобы в Александринском театре стали бы давать что-то новое и свежее — такова уж закоренелая рутина Александринского театра... Я постоянно стараюсь будить Александринку от спячки.

7 марта 1910 г.

Присутствовал на генеральной репетиции «Шута Тантриса»... Конечно, наши рутинеры не сочувствовали этой постановке и никого из премьеров в театре не было. Оно и понятно. Одно слово «новое» заставляет их трепетать и негодовать.

5 ноября 1912 г.

Сегодня около двух часов я отправился на генеральную репетицию пьесы Сологуба «Заложники жизни»... На репетиции присутствовало много актеров и, что характерно, — никого не было из стариков. Савина, Давыдов, Варламов, Стрельская отсутствовали. Эти рутинеры, как все старики, имеющие уже склероз, не допускают ничего нового и особенно успеха молодежи, а так как пьеса в общем разыграна хорошо и обещает иметь успех — они протестуют. Все это старо как мир. Из заслуженных присутствовали Мичурин и Аполлонский.

7 ноября 1912 г.

Редко постановка новой пьесы в Александринском театре возбуждала столько разговоров, полемики и обсуждений, как пьеса Сологуба, причем общее мнение, что пьеса интересна и постановка ее является событием в театральном мире.

8 ноября 1913 г.

Все эти самозванные режиссеры Санины, Мейерхольды, Комиссаржевский, Марджановы и др., вдруг вообразившие себя вершителями судеб театра, прямо комичны.

25 февраля 1917 г.

Жаль, что чем больше Головин работает с Мейерхольдом, тем все дальше и дальше они идут от настоящего театра. Головин очень талантлив, Мейерхольд безусловно бездарен. Но Головин без характера, а Мейерхольд... добивается с настойчивостью своего и, отлично сознавая, что на одних штуках только и может ехать, — оседлал Головина и сдобривает свою бездарность талантливыми постановками Головина...

Эти отрывки воссоздают атмосферу, в которой работал Мейерхольд, отношение к нему театрального начальства. Теляковский, приглашая в театр

Мейерхольда, преследовал, по крайней мере, две цели. Во-первых, «подновить» казенную сцену, вдохнуть в нее живительную струю и, во-вторых, использовать нового режиссера как оружие в своих постоянных распрях с корифеями театра.

Теляковский думал, что сумеет «прибрать к рукам» Мейерхольда, заставит его выполнять свою волю, а оказалось, что режиссер сам диктует свои художественные принципы и постепенно завоевывает труппу. И, забывая, что он писал несколько лет назад о «новом и свежем», о спектаклях Мейерхольда, как события в театральном мире, Теляковский в пылу запальчивости договаривается до того, во что и сам, пожалуй, не верит: «Мейерхольд безусловно бездарен».

А что же актеры? Как они, встретившие Мейерхольда настороженно, иронически, подчас издевательски, отнеслись к его спектаклям и новшествам? Первыми из ведущих актеров, кто пошел на решительное сближение с Мейерхольдом, были Ходотов и Юрьев. Противник всякого рутинерства и застоя, человек увлекающийся и экспансивный, Ходотов сразу же почувствовал в Мейерхольде союзника. Ходотов участвовал в первом его спектакле «У царских врат», с триумфом сыграл заглавную роль в «Шуте Тантрисе», созданном по мотивам легенды о Тристане и Изольде. Высокие традиции романтического искусства, которые пытался возродить Мейерхольд, были по душе Юрьеву. Юрьев видел в Мейерхольде крупного режиссера-новатора. За время пребывания Мейерхольда в Александринском театре (1908 – 1917) Юрьев участвовал в одиннадцати его постановках. В марте 1909 года он выступил с лекцией «Современный театр», которая, по мнению многих, была своеобразным «гимном Мейерхольду».

Давыдов был обескуражен. Ходотов, ближайший его ученик, которого он любил как сына, казалось, навсегда изменил ему. Несколько выпренняя манера Юрьева была далека Давыдову. Сейчас же маститый актер пользуется каждым сколько-нибудь удобным случаем, чтобы пренебрежительно отозваться о своем коллеге. Юрьев стал для Давыдова мишенью постоянных нападок. Этого никогда не было до 1908 года. Причина ясна — творческая дружба Юрьева и Мейерхольда. И только что окончившая класс Давыдова актриса Тхоржевская «сологубилась» в «Заложниках жизни» и настойчиво искала союза с Мейерхольдом. Давыдов рассматривал это как прямую измену. Но что говорить об этих молодых людях, если даже Варламов на репетициях «Дон Жуана» с простодушным энтузиазмом отзывался о Мейерхольде: «Вот это режиссер! Он не сажает меня по анфиладе в четвертую комнату, где меня никто не видит и я никого не вижу, а поместил на авансцену. Вот все говорили: “Мейерхольд, Мейерхольд”, а вот он устроил так, что все меня видят и я вижу всех!»<sup>439</sup>

Удивительная метаморфоза произошла с Савиной. Не поддерживая репертуарные и режиссерские новации, Савина еще в 1904 году писала из Одессы во время гастролей: «Порадовалась за публику, которая ценит

---

<sup>439</sup> См. А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине, стр. 122.

Островского: еще рано умирать нам, значит»<sup>440</sup>. Враждебно встретив Мейерхольда, она в течение пяти-шести лет решительно не принимала его. И хотя она участвовала в «Живом труп» (совместная постановка В. Э. Мейерхольда и А. Л. Загарова, 1911 г.), это ничего не изменило. Еще в сезоне 1913/14 года с горечью и гневом она писала о пренебрежительном отношении к ней Мейерхольда, якобы сказавшего кому-то: «Савина? Да, пожалуй, но кому это нужно?» В последний год жизни Савина выступила еще в одном спектакле Мейерхольда — «Зеленом кольце» З. Гиппиус. Это казалось настолько неожиданным и значительным событием, что Гиппиус подробно рассказала о нем в послесловии к изданию пьесы. «Мейерхольд — “представитель нового течения” — послал пьесу Марье Гавриловне Савиной, “представительнице течения старого”, — писала Гиппиус. — Враг — врагу. Разве не так смотрели на Мейерхольда и Савину? Кто мог представить себе ее играющую под режиссерством Мейерхольда?.. “Я прежде всего художник”, — говорила Марья Гавриловна. Я считаю художником и Мейерхольда. Как же и почему нам не быть вместе?»<sup>441</sup>

Весной 1915 года, за несколько месяцев до смерти, Савина, сообщив ученикам театральной школы о приглашении в качестве преподавателя В. Э. Мейерхольда, добавила: «Театр идет вперед, и вы должны идти с ним. Вам надо знать и уметь играть Метерлинка. Этому я вас научить не могу. Я очень люблю Метерлинка и, может быть, бы хотела играть его, но я не могу... Я буду учить вас играть классиков, а новые люди пусть учат вас играть новое»<sup>442</sup>. Савина знала, что она дала русскому театру, и это сознание позволило ей видеть и не страшиться нового. Ученица В. Э. Мейерхольда по студии на Бородинской А. В. Смирнова вспоминает, как летом 1915 года он «с радостью отметил, что у него установились хорошие отношения с М. Г. Савиной после его работы над постановкой “Зеленого кольца”»<sup>443</sup>.

Режиссер завоевывал крупнейших актеров театра. «Мейерхольд окончательно укрепился в Александринском театре, и лишь весьма немногие оставались все еще его противниками», — свидетельствовал Ю. М. Юрьев<sup>444</sup>.

«Весьма немногие» — сказано осторожно и с «запасом». По существу, один лишь Давыдов продолжал резко отрицательно отзываться о Мейерхольде. Брань по адресу Мейерхольда — одна из главных тем писем Давыдова 1912 – 1916 годов. Он не принимал даже общепризнанных удач режиссера. Высказывания Давыдова о Мейерхольде, продиктованные во многом тяжелым характером старого актера, обостренной его обидой на свое положение в

---

<sup>440</sup> ГЦТМ, № 76173/83 – 301.

<sup>441</sup> З. Гиппиус. Зеленое-белое-алое. Вроде послесловия. В ее кн.: «Зеленое кольцо». Пг., Изд-во «Огни», 1916, стр. 141 – 142.

<sup>442</sup> Сб. «Кончина М. Г. Савиной», т. 2. Пг., 1917, стр. 308.

<sup>443</sup> А. Смирнова. В студии на Бородинской. В кн.: «Встречи с Мейерхольдом». Сборник воспоминаний. М., ВТО, 1967, стр. 104.

<sup>444</sup> Ю. М. Юрьев. Записки, т. 2, стр. 171.

театре<sup>445</sup>, чувством одиночества в труппе (особенно после смерти Далматова, Стрельской, Варламова, Савиной), теряли подчас принципиальный художественный смысл и переходили в сферу личной неприязни. Поэтому на освещение и оценку деятельности Мейерхольда в Александринском театре высказывания Давыдова не могут серьезно повлиять. В целом труппа была на его стороне.

Шла болезненная и трудная ломка старого театра, державшегося на больших мастерах и «гастрольных» выступлениях. Шло утверждение режиссерского театра, причем, памятуя об уроке Комиссаржевской, это утверждение Мейерхольд проводил не без помощи актеров. Если в 1906 – 1908 годах творческая практика Мейерхольда соответствовала его теоретическим положениям, то в 1914 – 1916 годах здесь наметился известный разрыв. В издававшемся им журнале «Любовь к трем апельсинам» Мейерхольд продолжал призывать к акробатике, пантомиме, «обнаженному мастерству», то есть к приемам и формам «условного театра». В то же время в спектаклях, при работе с отдельными исполнителями, он заметно отходил от этих принципов. Это видно на примере «Грозы» (1916) и «Маскарада» (1917).

Во многих спектаклях Мейерхольда главенствовала тема рока, люди выступали послушными марионетками судьбы. Эта тема была перенесена Мейерхольдом и в оперную режиссуру, например, в постановку «Каменного гостя» Даргомыжского на сцене Мариинского театра (1916). Тема мистического рока пронизывала «Грозу», «Маскарад». Но здесь были и крупные актерские работы, а главное — стремление Мейерхольда к органическому взаимодействию режиссуры и актерского творчества.

Известно, что в трактовке «Грозы» Мейерхольд опирался не на Добролюбова, а на А. Григорьева, которого интересовало «таинственное в творениях Островского». Мейерхольд утверждал, что быт у Островского, «составляющий фон широкой картины, взят... не сатирически, а поэтически с религиозным культом существенно народного»<sup>446</sup>. Выступая против жанрово-бытового прочтения Островского, Мейерхольд толковал «Грозу» как русскую романтическую драму с элементами таинственности. Нарочитая символика пронизывала весь спектакль. Люди, гуляющие на бульваре, двигались тихо и ровно, качая головами, как факелами; в первом акте по сцене проходила некая символическая фигура, словно из «Жизни человека».

Спектакль говорил о сказочности, иллюзорности «темного царства». Это точно уловил А. Р. Кугель, который писал: «Дело идет уже не о “Темном царстве” во вкусе Добролюбова... Дело идет все же о том, реальна ли история

---

<sup>445</sup> «Императорскому театру я не нужен, что с бессильными потугами силились доказать мне 3 года. Кроме “Св. Кречинского”, “Сердце не камень” или “Мудреца”, я ничего не играл. За три года мне нашли одну роль антрепренера в “Кулисах”. Ха-ха!» — писал он в 1915 г. Теляковскому (ГЦТМ. Рукописный отдел. Фонд Теляковского. № 226160).

<sup>446</sup> Вс. Мейерхольд. К возобновлению «Грозы» А. Н. Островского на сцене Александринского театра. «Любовь к трем апельсинам», 1916, кн. 2 – 3.

Катерины и сама Катерина и все ее окружающие — Кабанихи, Дикие, Кудряши, Борисы — или никого из них нет, всех нужно рассматривать, как в сказке, живущих в некоем царстве, не в нашем государстве... Берендейский ли купец Дикой, берендейский ли ухарь Кудряш — или Калиновский? Г. Мейерхольд решает, что берендейские... И так как все берендейские, и Кабаниха — берендейка, и Катерина — берендейка — то во всем нашем отношении к «Грозе» должно преобладать то философско-созерцательное, сказочно-пассивное, намеренно-условное отношение, какое мы испытываем, когда смотрим, например, «Снегурочку», если только не «Сказку жизни» Пшибышевского»<sup>447</sup>. В центре спектакля была мистическая, иконописная Катерина — Рощина-Инсарова. Красочность, зрелищность декораций Головина и образ Катерины, созданный в духе религиозных полотен М. В. Нестерова привлекли внимание критики. О других исполнителях почти не писали. Между тем многие актеры с успехом играли в «Грозе». Это относится к И. М. Уралову (Дикой), Н. Н. Ходотову (Тихон), К. Н. Яковлеву (Кулигин), Е. П. Корчагиной-Александровской (Феклуша). Среди этих актеров только Ходотов был для Мейерхольда «своим». Уралов, Корчагина-Александровская, Кондрат Яковлев были по своему творческому складу далеки Мейерхольду, и все-таки он занимал их, работал с ними, создавая великолепный ансамбль. Впоследствии они много лет играли эти роли, а Корчагина-Александровская снялась в роли Феклуши в кинематографе.

«Маскарад» в постановке Мейерхольда занимает видное место в истории театрального искусства. Декорации к спектаклю писал А. Я. Головин, музыку — А. К. Глазунов, участвовали выдающиеся актеры во главе с Ю. М. Юрьевым. Премьера состоялась 25 февраля 1917 года, накануне свержения самодержавия. Последний раз спектакль шел в 1947 году в зале Ленинградской филармонии в концертном исполнении. Декорации Головина погибли в дни блокады Ленинграда.

Лермонтов сопутствовал Мейерхольду всю жизнь. Мейерхольд родился в Пензе. Там все дышало Лермонтовым — улица Лермонтова, народная библиотека имени Лермонтова. Поэзию Лермонтова он любил с детских лет. В толстые тетради юный Мейерхольд выписывал лермонтовские стихотворения, поля тетрадей испещрены заметками.

Мейерхольд задумал спектакль в 1910 году, репетиции начались в 1911-м, тогда же приступил к работе над декорациями Головин. Уже одно то, что спектакль готовился семь лет, заставляло отнести к нему не как к обычной премьере. Причем все эти годы пресса не забывала о «Маскараде». То и дело появлялись информации и заметки, чаще всего с иронической подоплекой. Когда в 1912 году умер В. П. Далматов, репетировавший роль Неизвестного, одна из газет остроила, доживут ли остальные участники до премьеры. В сцене бала участвовало 150 человек, преимущественно молодые актеры, так называемые сотрудники и ученики драматических курсов. За время подготовки

---

<sup>447</sup> Ното novus [А. Р. Кугель]. Заметки. «Театр и искусство», 1916, № 3, стр. 62.

спектакля многие ученики окончили курсы, разъехались по провинции, и репетиции возобновлялись с новым составом. Все это, оттягивая премьеру, порождало обостренный интерес к предстоящему спектаклю.

По поводу намерения Мейерхольда поставить «Антигону» и «Маскарад» Блок писал жене в 1913 году: «На очереди теперь Мейерхольдова порча Софокла и Лермонтова. Он погибнет, если не опомнится, не бросит кукольное и не вернется к человеку»<sup>448</sup>. Сам Мейерхольд не соглашался с такой оценкой его творчества. Он говорил Блоку о том, что «его мировоззрение, в котором есть много от Гофмана, от “Балаганчика”, от Метерлинка, — смешали с его техническими приемами режиссера (кукольность)», доказывал, «что он ближе к Пушкину, т. е. человечности, чем я (Блок. — *Ан. А.*) и многие думают»<sup>449</sup>.

Тема человека-марионетки, его роковой обреченности пришла в искусство Мейерхольда давно. И связь ее с действительностью состоит в утверждении, что жизнь — маскарад, человек вынужден выступать не в своем обличье. Человек лишь играет навязанную ему роль, он маска на балу — вот мысль Мейерхольда. Тема эта не покидала Мейерхольда, она росла, развивалась, проникалась новыми тенденциями. Несоответствие жизненного уклада потребностям личности приняло трагический характер. Бытовая пьеса, по мысли Мейерхольда, не могла передать этого напряжения, этого накала страстей. Отсюда необходимость в повышенном строе чувств романтической драмы. Романтизм соответствовал стремлению Мейерхольда к крайности, к предельному заострению. Через романтическую иронию «Балаганчика», через символистскую драму сломленного жизнью человека режиссер пришел к мятежной лермонтовской трагедии.

На «Маскарад» Мейерхольд возлагал большие надежды. Он думал соединить свои находки и завоевания в области режиссуры с психологической разработкой характеров. Он пытался показать психологию персонажей, не отказываясь от пластически-живописного и музыкально-ритмического образа сценария.

Мейерхольд долго и тщательно готовился к «Маскараду». Он делал многочисленные выписки о маскарадах в доме Энгельгардта, о костюмированных балах, подбирал и изучал литературу о танцах 1830-х годов. (Кстати говоря, Мейерхольд не пригласил балетмейстера, а все танцы в «Маскараде» ставил сам). Он изучал правила игры в карты, быт и нравы того времени. Мейерхольд вел большую работу с Головиным и Глазуновым.

А. Я. Головин создал богатые, изысканные декорации. Обычный занавес театра был заменен специально написанным занавесом, за которым, по ходу действия, перед зрителем возникали различные декоративные полотна. Величественный, весь в золоте портал в стиле ампира, выдвинутый над оркестровой ямой вплоть до первых рядов просцениума с двумя сходами в оркестр, изящные золоченые балюстрады, по бокам большие синие вазы —

---

<sup>448</sup> Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 8. М.-Л., Гослитиздат, 1963, стр. 410.

<sup>449</sup> Там же, т. 7, стр. 187.



таков внешний облик спектакля.

Это был живописный, помпезный спектакль прежде всего режиссера и художника. Каждую реплику, диалог Мейерхольд насыщал действием, игрой. Спектакль занимал много времени, хотя пьеса содержит всего 2060 стихотворных строк. (Напомним, что «Гамлет» имеет 3680 строк, «Дон Карлос» — 5370).

Сцена маскарада длится в чтении около пяти минут. Ремарок здесь мало, они такие: «Маска, Арбенин, потом князь Звездич». Тема маскарада — одна из основных тем символистского театра Мейерхольда. Режиссер осуществил целый самостоятельный спектакль внутри спектакля.

Мейерхольд много работал с актерами — Ю. М. Юрьевым (Арбенин), Е. П. Студенцовым (Звездич), Е. И. Тиме (Штраль). Юрьев в «Записках» подробно рассказал о своей работе над образом Арбенина. И хотя он играл с большой экспрессией, мятежный дух лермонтовского произведения был заглушён. Причина коренилась в трактовке драмы. Задумывая «Маскарад», Мейерхольд творчески был связан с недавно поставленной им в театре Комиссаржевской «Жизнью человека» Л. Андреева. Свойственная андреевской пьесе мистическая идея рока, сокрушающая человека сила судьбы была перенесена в «Маскарад». Кроме общей трактовки были отраженно повторены отдельные сценические приемы. Маскарадное веселье, происходящее при гробовом молчании, развлекающаяся толпа с жуткими застывшими улыбками в «Маскараде» напоминали сцену бала в «Жизни человека». А лермонтовский Неизвестный был своеобразным вариантом андреевского «Некто в сером». Сцена маскарада была связана с «Балаганчиком» Блока, с его маскарадностью, марионеточностью. Об этом говорил сам Мейерхольд.

24 февраля 1917 года, за день до премьеры, газета «Биржевые ведомости» опубликовала беседу с Мейерхольдом. Главное действующее лицо «Маскарада», по Мейерхольду, Неизвестный. Режиссер утверждал, что в руках Неизвестного все нити интриги против Арбенина, что Шприх и Казарин лишь шпионы и помощники Неизвестного. Неизвестный — хозяин жизни, он олицетворяет то, что противостоит мятежному началу. На образе Неизвестного Мейерхольд сконцентрировал свой гражданский пафос, сделав его носителем социального зла. Это зло, воспринятое режиссером эмоционально, стихийно, казалось безысходным. Мейерхольд говорил о самой страшной болезни времени — об античеловечности жизни.

Для Неизвестного в сцене маскарада был взят венецианский костюм, причем лицо Неизвестного скрывала традиционная белая маска с птичьим клювом. Этот персонаж по окончании драмы проходил через всю сцену за прозрачной тканью траурного занавеса.

Мейерхольд всю жизнь искал решение этого образа, думал о новой общей трактовке «Маскарада» и работал над ней. В созданных им, уже в советское время, новых редакциях «Маскарада» был сохранен изобразительный облик спектакля, но существенно изменилась трактовка. Причем изменения касались прежде всего «очеловечиванья» (термин критики 1930-х годов) образов «Маскарада» и потому опирались на актера.

В конце 1938 года театр возобновил «Маскарад». В. Э. Мейерхольд вел репетиции в течение октября — декабря 1938 года. Это была третья редакция старого спектакля. Критика единодушно расценивала ее как отказ режиссера от старой трактовки, в которой, по словам самого Мейерхольда, давалось «сгущение таинственности, ощущение действия inferнальных сил».

В новой сценической редакции «Маскарада» было меньше трагического напряжения, больше лирической поэтичности. Мейерхольд сократил несколько отрывков из музыки Глазунова, в которых он видел элементы таинственности, выбросил ряд острых мизансцен. Отдельные образы спектакля подверглись переакцентировке. В первой редакции спектакля Неизвестный (арт. Н. С. Барабанов) олицетворял некую потустороннюю силу рока. Это была зловещая, символическая фигура. Затем роль Неизвестного играл И. Н. Певцов. Актер создал конкретный образ усталого, несчастного человека. На протяжении многих лет роль Неизвестного исполнял Я. О. Малютин. В книге «Актеры моего поколения» он рассказал о том, как пересматривал эту роль, решительно изменив ее трактовку в последней, десятой картине.

Интересные данные о новой трактовке «Маскарада» и в частности образа Неизвестного, предложенной Мейерхольдом, можно почерпнуть из сохранившейся стенограммы репетиций 1938 года<sup>450</sup>.

Репетируя вторую картину, Мейерхольд говорил: «Людей на балу станет меньше... Я вычеркнул в этом акте все, что шло “от лукавого”. Тогда, в той постановке, это имело свое значение. Пантомима написана Глазуновым по заказу символиста, который масками играл, ставил ребусы и их на сцене разгадывал, поэтому пантомиму мы должны выбросить»<sup>451</sup>.

В первой постановке «Маскарада» Шприха играл А. Н. Лаврентьев. Он то внезапно появлялся, то так же внезапно исчезал за складками занавеса, движения его были необычайно пластичны и зловеще загадочны. Это был условно-театральный персонаж, одна из таинственных сил, влекущих Арбенина к гибели. В новой постановке театр сделал попытку «очеловечить» образ Шприха.

В центре «Маскарада», как и прежде, стоял Арбенин в блестящем исполнении Ю. М. Юрьева. Эта юрьевская роль, ставшая, по словам Е. М. Кузнецова, «своеобразным апофеозом борьбы Юрьева за романтику», изменялась и совершенствовалась на протяжении трех десятилетий. На первых порах Юрьев оттенял в своем герое роковые, демонические черты. Прежде Арбенин представлял холодным мстителем, надменным карателем, а в последней редакции «Маскарада» явственно ощущалось одиночество страдающего человека.

Мейерхольдовский «Маскарад», задуманный в 1910 году и последний раз возобновленный через двадцать восемь лет, в конце пути режиссера, сочетал завоевания условного театра в разработке новых выразительных средств и значительные по глубине мысли и внешней отделке актерские работы.

---

<sup>450</sup> ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 264, л. 155.

<sup>451</sup> Там же, л. 224.

Зрелищность, экспрессия, эффектная форма помогали показу внутренней жизни героев драмы.

Мейерхольд-режиссер начал работать в Александринском театре после режиссеров П. П. Гнедича и А. А. Санина. Последние много сделали для поднятия общей культуры спектакля, но им не удалось утвердить режиссуру как необходимый и полнокровный компонент театрального представления. В Александринском театре это совершил Мейерхольд.

То был путь наибольшего сопротивления. Мейерхольд утверждал режиссуру не в каком-нибудь студийном, молодом театре с начинающими актерами, а в театре великих мастеров. Деятельность Мейерхольда на Александринской сцене протекала в период, когда он вырабатывал формы и приемы условного театра. Эти формы и приемы, полемизируя с серым реализмом, «унылой похожестью», обогатили сценическое искусство. Но они одновременно показали, что реализация замысла режиссера не может осуществляться без актера.

В начале XX века актерское искусство остро нуждалось в режиссере. Без него театр не мог выразить всей сложности, всех «сцеплений» жизни. Новый этап реализма после Л. Толстого и А. Чехова требовал от театра не только углубленного внимания к отдельной личности, но и общего взгляда на «панораму жизни». Актерское искусство без режиссера не могло этого достичь. Но никакая изобретательная режиссура и фантазия художника — если это не сочетается с глубиной и мастерством актерской игры — не создает подлинного театрального искусства. Живой действующий человек навсегда останется центральной фигурой театра.

В пору наиболее острой борьбы за «режиссерский театр» Мейерхольд шел навстречу актеру. Это доказывает его художественная практика на Александринской сцене.

Начало империалистической войны 1914 года принесло в театр ряд псевдопатриотических, шовинистических пьес; театр пытался успокоить обывателя и поднять его патриотический дух. Мейерхольд, близкий в это время к различным левым течениям в искусстве, не мог быть той фигурой, которая вела бы театр в нужном правительству направлении. В 1916 году главным режиссером был вновь назначен Е. П. Карпов. Говорили, Карпов пришел для того, чтобы искоренить «запах мейерхольдии». Так неожиданно завершился круг исканий театра двух предреволюционных десятилетий. «В приглашении Е. П. Карпова главным режиссером Александринского театра нельзя не усмотреть величайший развал и крах всей системы управления казенными театрами, — писал А. Р. Кугель. — Нужно ли более яркое и красноречивое подтверждение полнейшей неразберихи, господствующей в “высших сферах” Александринского театра, как призвание Е. П. Карпова после всех этих метаний, устремлений, модернизмов и пр. и пр.? Подумать только, какое долгое утомительное путешествие вокруг света совершил наш уважаемый г. директор в своих театральных экспериментах! А вернулся к карповскому мысу Доброй

Надежды»<sup>452</sup>.

Кугель, обычно строгий к Мейерхольду за его отклонения от привычных критику старых театральных форм и поддерживавший Карпова, вскрыл здесь страшную непоследовательность начальства Александринского театра. Назначение Карпова, который покинул эту должность в 1900 году, означало, по существу, отказ от всего, что с таким трудом завоевала Александринская сцена за шестнадцать лет. Было перечеркнуто влияние Московского Художественного театра, творческие усилия Гнедича, Санина, Мейерхольда. Растерянность, метания и неразбериха в театре ощутимо отразились на его практике кануна Октября.

***Накануне Октября. Репертуар накануне и в годы первой мировой войны — пьесы Н. А. Григорьева-Истомина, Т. Л. Щепкиной-Куперник, П. М. Неveuxина. Февральская революция. Репертуарные поиски. Великая Октябрьская революция и художественная перестройка театра***

Последние годы перед Великой Октябрьской революцией Александринский театр переживает заметный творческий застой.

Поставленные в сезоне 1913/14 года новинки — «История одного брака» В. Александрова с М. Г. Савиной и Л. С. Вивьеном, который дебютировал в театре ролью молодого писателя Артынова, «Комедия смерти» В. В. Барятинского с Н. С. Васильевой, Е. И. Тиме, Н. Н. Ходотовым, «Лабиринт» С. Л. Полякова с В. А. Мичуриной-Самойловой в главной роли претендовали на постановку моральных проблем. Но это были типичные драматические поделки с поверхностными жанровыми зарисовками. Такими они и выглядели на сцене. Порожденный первой мировой войной экономический и политический кризис сказался на развитии искусства. Сцена отражала общий упадок буржуазных идеалов, культуры, вкусов. Дух разрушения, невращения, «роковые» страсти и пресыщенность, все, чем жил Петроград 1914 – 1915 годов и о чем так сильно написал А. Н. Толстой в «Хождении по мукам», не могли не отразиться на практике театра. Театр должен был не только успокоить обывателя, отвлечь его, но и выдержать конкуренцию многочисленных уголовно-приключенческих и порнографических кинофильмов.

В 1915 году театр лишился трех своих корифеев — умерли В. В. Стрельская, К. А. Варламов, М. Г. Савина. Лишь отдельные постановки В. Э. Мейерхольда продолжали художественные искания театра. Подавляющее же большинство спектаклей, шедших в театре и пользовавшихся успехом, — всевозможные новинки-боевики, рассчитанные на разные вкусы и настроения. Спектакль «Сестры Кедровы» (1914) Н. А. Григорьева-Истомина,

---

<sup>452</sup> Homo novus [А. Р. Кугель]. Заметки. «Театр и искусство», 1916, № 16, стр. 328 – 329.

поставленный А. И. Долиновым, знакомил с беспросветной жизнью сестер — портних, не защищенных от грязных, обывательских сплетен. Автор эпигонски следовал Чехову, видя в его произведениях проповедь разочарования, пессимизм. Элегической грустью был овеян спектакль «Невеста» Г. И. Чулкова (1916), в котором ощущались реминисценции чеховских пьес. Герой пьесы магистр философии Башилов (Р. Б. Аполлонский) оторван от людей, душевно угнетен. Он мечется между невестой, простой сердечной девушкой, и другой женщиной — сложной, замкнутой, способной по-настоящему понять его. Башилов кончает самоубийством.

Большой популярностью благодаря концертному исполнению (М. А. Ведринская, В. А. Мичурина-Самойлова, В. Н. Давыдов, Ю. М. Юрьев, Н. Н. Ходотов, Б. А. Горин-Горяинов) пользовалась мелодрама Т. Л. Щепкиной-Куперник «Кулисы» («Барышня с фиалками»), поставленная еще в 1913 году. По ходу действия актер Велинский, которого играл Н. Н. Ходотов, и старый антрепренер (В. Н. Давыдов) пели. Это привлекало зрителей. Но «Кулисы» и поставленная позже другая мелодрама Щепкиной-Куперник «Флавия Тессини» были «высокой литературой» по сравнению с рядом шедших в театре пьес, рассчитанных на дешевый, сенсационный успех. Такова, например, драма Н. Грушко «Слепая любовь» (1915), в которой мать покрывает преступление сына, изнасиловавшего и задушившего девушку. Что могли сделать в этой пьесе Савина и Ходотов?

«Гвоздем» военных сезонов была полная мелодраматических штампов драма П. М. Неvejeина «Поруганный» (режиссер М. Е. Дарский, 1915). Здесь были подделки векселей, всяческие злодеяния, самоубийство. Но главный эффект пьесы основан на том, что на сцене происходит панихида с отпеванием. В разгар войны, когда с фронтов приходили вести о гибели родных, эта сцена вызывала истерики в зрительном зале. В театре на этот случай дежурили специально приглашенные врачи.

Подводя итоги сезона 1914/15 года, критик Э. А. Старк писал: «В театре нет принципа и быть не может, потому что нет единого руководителя, а есть семь режиссеров, уподобляющихся семи нянькам со всеми вытекающими отсюда последствиями. От Мейерхольда до Дарского — дистанция огромного размера. Это — две полярности, и между ними, как маятник, качается театр, описывая громадную дугу»<sup>453</sup>.

Февральская революция не внесла серьезных изменений в творческую деятельность театра. Работа над новыми постановками временно заглохла, театр в основном давал свои старые спектакли, многие из которых шли давно, были проверены и испытаны на публике в течение десятилетий. Но в корне изменилась жизнь старой Александринской сцены, размеренные будни ее актерского бытия. В движение пришла административно-правовая сторона сложного театрального организма. Началось с названия театра. Наименование «императорский» театр заменили наименованием «государственный».

---

<sup>453</sup> Зигфрид [Э. А. Старк]. Итоги сезона Александринского театра. «Петроградский курьер», 1915, № 459, 5 мая, стр. 6.

Директор императорских театров В. А. Теляковский был от должности отстранен. Встал вопрос о новом директоре. В обсуждении кандидатур на этот пост активное участие приняли актеры различных театров; причем труппа Александринского театра, видимо, желая положить конец разговорам о ее консервативности и реакционности, выдвинула кандидатуру Горького. Но Горький, так же как и некоторые другие видные представители художественной интеллигенции (В. И. Немирович-Данченко, А. И. Южин), от этой должности отказался. И тогда Временное правительство в лице комиссара над бывшим министерством двора (в ведении которого оставались гостеатры) кадета Ф. А. Головина назначило на этот пост либерального приват-доцента Петроградского университета литературоведа Ф. Д. Батюшкова.

Одной из центральных проблем, к которой было обращено в то время внимание актерского состава Александринского театра, была проблема автономии. В первые месяцы после Февраля Батюшков шел на некоторые компромиссы в этой области, но после июльских событий он повел решительное наступление против автономии.

«В сентябре 1917 года, — пишет С. С. Мокульский, — началось фактическое свертывание автономии Александринского театра, встреченное актерами без всякого протеста, что лишний раз свидетельствует о их растерянности и боязни взять на себя ответственность за руководство театром в трудный момент»<sup>454</sup>.

Весной и после открытия сезона ранней осенью 1917 года жизнь в Александринском театре была ключом. Бесконечные актерские собрания, споры, выборы, резолюции и протесты... Труппа раскалывалась на различные группировки.

В революционные эпохи, в периоды резких социальных сдвигов, когда ломаются старые устои жизни, театр нередко стремился поспеть за общественным движением, отражать идеи и настроения современности. В такое время пресса указывала на то, что пьесы, поставленные в театре, должны отвечать духу эпохи, помогать переустройству общества. Так было в годы революционных потрясений на Западе, так было в период первой русской революции в России. И со времен Февральской революции со страниц многих газет раздавались голоса, рекомендовавшие Александринскому театру пьесы, могущие возбудить острый интерес зрителей. Так, например, предлагались для постановки «Эгмонт» Гете, «Ткачи» Гауптмана, пьесы М. Горького и Л. Андреева.

Для уяснения репертуарной линии театра; его лица важна не только театральная афиша, то есть играемый репертуар, но и те пьесы, которые выдвигались ведущими актерами, пьесы, предложенные к постановке, но по какой-то причине не поставленные.

Еще с Февральской революции широкое распространение получили всякого рода предложения творческого и организационного характера со

---

<sup>454</sup> С. Мокульский. Петроградские театры от Февраля к Октябрю. В кн.: «История советского театра», т. 1. Л., ГИХЛ, 1933, стр. 38.

стороны актеров и служащих театра. Прежде актеры выбирали пьесу лишь в свой бенефисный спектакль; предложения же о подборе репертуара исходили от них редко — этим занимались Театрально-литературный комитет и руководители театра. Сейчас же каждый крупный актер считал своим долгом активно влиять на репертуар, предлагал и отклонял те или иные пьесы.

На одном из заседаний Художественно-репертуарного комитета было заслушано письменное заявление В. Н. Давыдова о новых постановках и возобновлениях. Всегда непримиримо резко выступая против низкосортного репертуара, усиленно пропагандируя классику, Давыдов и в этом заявлении остался верен себе. Вот список пьес, предложенный Давыдовым: «Борис Годунов» Пушкина, «Царь Борис» А. Толстого, «Воевода» Островского, «Горькая судьбина» Писемского, «Генрих IV» Шекспира, «Дон Карлос» или «Заговор Фиеско» Шиллера, «Школа жен» или «Школа мужей» Мольера, «Овечий источник» Лопе де Вега, «Ткачи» Гауптмана<sup>455</sup>. Почти ничего из того, что предложил маститый артист, поставлено в те годы не было (лишь в 1920 году осуществили постановку «Заговора Фиеско»). Но сам выбор драматических произведений, сделанный Давыдовым, очень характерен, — здесь преобладают пьесы с ярко выраженными народными сценами и те драмы зарубежных авторов, которые всегда имели революционизирующее влияние на общество. Заметим, что «Заговор Фиеско» был в царское время запрещен и ставился лишь на провинциальной сцене в пору «цензурных свобод» во время высшего подъема первой русской революции — в декабре 1905 года; гауптмановские «Ткачи», рисующие мрачную картину бедственной жизни рабочих ткацких предприятий и заканчивающиеся широким народным восстанием, также были запрещены и ставились в провинции эпизодически, в обход цензурных ограничений.

В августе 1917 года на рассмотрение Репертуарного комитета было представлено сорок шесть пьес. После их обсуждения Репертуарный комитет «не признал возможным к постановке по тем или иным причинам ни одной из представленных пьес». Драмы же «Король Христиан II» Пауля и «Северо Торелли» Франсуа Коппе комитет признал «желательными для постановки в последующих сезонах». Здесь обращает на себя внимание драма Ф. Коппе «Северо Торелли». Написанная еще в 1883 году, пьеса эта рассказывает о правлении во Флоренции жестокого угнетателя народа Спинолы. «В рассматриваемой пьесе, — писал царский цензор, — изображается революция, заканчивающаяся убийством представителя власти».

На художественную сторону дела обращали в то время мало внимания, политическая же борьба внутри труппы не прекращалась ни на миг. В этом отношении очень характерными представляются события, разыгравшиеся в театре вокруг постановки трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Вначале часть актеров отказалась репетировать эту пьесу, как «контрреволюционную», изображающую сильную монархическую власть.

---

<sup>455</sup> См. протокол заседания Художественно-репертуарного комитета от 28 апреля 1917 г. ЛГТМ, кп. № 7042/1.

После ликвидации автономии и Художественно-репертуарного комитета руководство театра настояло на постановке спектакля. Состоявшаяся 8 октября 1917 года премьера превратилась, по существу, в открытую политическую демонстрацию. Зрительный зал раскололся на две партии: одна неистово аплодировала словам Годунова, советовавшего держаться за царя, другая свистела и шикала.

Этот спектакль, поставленный за две недели до Октябрьского переворота, еще раз наглядно показал «страшную силу театра» (Горький), заставил многих актеров вновь обратиться к мысли о путях Александринской сцены и о своем месте в грядущих событиях, которые с закономерностью исторической необходимости надвигались в те дни.

23 октября 1917 года, за два дня до свержения Временного правительства, была показана премьера «Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина») А. В. Сухово-Кобылина в постановке В. Э. Мейерхольда с участием И. М. Уралова (Варравин), Б. А. Горин-Горяинова (Тарелкин), К. Н. Яковлева (Расплюев). Гротесковый, пронизанный фантастикой спектакль — едкая сатира на полицейские власти — оказался последней премьерой театра в дооктябрьский период.

В то время, когда открывшийся вечером 25 октября 1917 года в Смольном II Всероссийский съезд Советов возвестил о всемирно-исторической победе революции, петроградские зрители смотрели в Александринском театре мелодраму «Флавия Тессини». Театр был далек от стоявших перед ним задач. Поддавшись влиянию демагогических заявлений ставленников Временного правительства, некоторые видные актеры заявили об уходе из труппы.

Растерявшиеся перед лицом грандиозных событий, не имевшие ясного представления о сути происходящих процессов, многие актеры, вслед за корифеями, начали подавать заявления об уходе. Они поступали так не вследствие твердых политических убеждений, а из своеобразно понимаемого «чувства товарищества», боясь прослыть «трусами» и «красными».

Это было показное фрондерство, эффектная поза, бравада мнимой независимостью и храбростью. Именно потому, что это не имело под собой основательной почвы, отдельные актеры через несколько дней после подачи прошений об отставке начали брать прошения обратно. Трудная разноликая актерская масса Александринского театра переходила на сторону Советской власти.

В начале ноября 1917 года группа передовых актеров создала Временный комитет по управлению театром. В состав Временного комитета вошли Д. Х. Пашковский, И. И. Судьбинин, Н. В. Смолич, Л. С. Вивьен, бутафор А. О. Соков; в январе 1918 года во Временный комитет были кооптированы В. Э. Мейерхольд, И. М. Уралов, А. Ф. Новинский, Ю. Л. Ракитин, П. С. Панчин. Ближайшее участие в работе комитета приняла В. А. Мичурина-Самойлова. Началась планомерная работа в области идейно-художественной перестройки театра. В этот сложный период для театра большую помощь ему оказал нарком просвещения А. В. Луначарский. «Для подавляющего большинства из нас, деятелей старого театра, — писал впоследствии



Ю. М. Юрьев, — именно А. В. Луначарский сыграл решающую роль в сложный, трудный период нашей гражданской и творческой жизни. Впоследствии нам; стало известно, что, действуя в интересах охранения, бережного отношения к старой театральной культуре, А. В. Луначарский выполнял указания Владимира Ильича Ленина, осуществляя его точку зрения, его программу в этой области».

Начинался новый, советский период истории Александринского театра.

В центре Ленинграда стоит величественное здание. Старейший русский театр. Славная история. Замечательная труппа со всемирно известными актерами. Каждый вечер, прохаживаясь перед началом спектакля или в антрактах по уютному россиевскому зданию, зрители рассматривают висящие здесь фотографии мастеров. За плечами этих, художников десятки лет работы в театре, сотни сыгранных ролей, сегодняшняя история академической сцены. И пока зрители в ожидании звонка вспоминают виденные ими спектакли и кинофильмы с участием актеров старейшего театра, сами актеры, гримируясь в артистических уборных или отдыхая в актерском фойе, готовятся к спектаклю. И здесь со стен на них смотрят те, кто составлял славу и гордость этого театра: Мартынов, Самойлов, Давыдов, Варламов, Савина, Стрепетова, Комиссаржевская, Корчагина-Александровская, Мичурина-Самойлова, Юрьев — всех не перечислить.

Театр имени А. С. Пушкина был и остается прежде всего театром актерского искусства. История пушкинского театра — это история больших артистических индивидуальностей.

Центром, средоточием, постоянной основой Театра им. А. С. Пушкина всегда был актер. Актер здесь на первом месте, ему — внимание режиссуры и зрителя, ему принадлежит ведущая роль в успехе пьесы. Из четырех компонентов спектакля — драматург — режиссер — художник — актер в этом театре главенствует актер.

Вместе с тем театр всегда был связан с действительностью, оставался оплотом реализма, утверждая искренность душевных переживаний. Следовать правде жизни, откликаться на общественно значимые явления действительности, стоять на высоте требований времени — в этом видит коллектив свою главную задачу.

## Указатель имен

[А](#) [Б](#) [В](#) [Г](#) [Д](#) [Е](#) [Ж](#) [З](#) [И](#) [К](#) [Л](#) [М](#) [Н](#)  
[О](#) [П](#) [Р](#) [С](#) [Т](#) [У](#) [Ф](#) [Х](#) [Ч](#) [Ш](#) [Щ](#) [Э](#) [Ю](#) [Я](#) [A-Z](#)

- Абаринова Антонина Ивановна [210](#)  
Аблесимов Александр Онисимович [14](#)  
Абрамова Мария Морицовна [233](#), [234](#)  
Аверкиев Дмитрий Васильевич [6](#), [48](#), [49](#), [115](#), [116](#), [122](#), [125](#), [133](#), [137](#), [193](#), [194](#),  
[229](#)  
Аграмов Михаил Васильевич [81](#)  
Адлерберг Владимир Федорович [28](#), [118](#)  
Азадовский Марк Константинович [58](#)  
Азаревичева Мария Аполлоновна [44](#), [45](#)  
Аксаков Сергей Тимофеевич [6](#)  
Аксель Н. (Линдфорс Николай Федорович) [35](#)  
Алекин Никита Петрович [44](#)  
Александр I [59](#)  
Александр II [83](#), [91](#), [114](#), [118](#), [161](#)  
Александр III [141](#), [142](#), [157](#), [158](#)  
Александра Федоровна, императрица [23](#)  
Александров Владимир Александрович [283](#)  
Алексеев Александр Алексеевич [80](#), [86](#), [89](#)  
Аллегри Орест Карлович [221](#), [254](#)  
Алперс Борис Владимирович [62](#), [66](#), [67](#)  
Алферьев Иероним Васильевич [193](#)  
Андреев Леонид Николаевич [258](#), [259](#), [263](#), [264](#), [268](#), [272](#), [280](#), [286](#)  
Андреев-Бурлак Василий Николаевич [141](#), [145](#), [146](#), [177](#), [207](#)  
Андреева Мария Федоровна [187](#)  
Анисэ-Буржуа Огюст [32](#)  
Анненков Павел Васильевич [46](#), [49](#), [50](#)  
Анц Илья [56](#)  
Аполлонский Роман Борисович [54](#), [144](#), [221](#), [229](#) – [231](#), [262](#), [263](#), [271](#), [272](#), [275](#),  
[284](#)  
Апраксин Антон Степанович [215](#)  
Арапов Пимен Николаевич [13](#), [45](#)  
Арнольд Юрий Карлович [60](#)  
Арну-Плесси Жанна-Сильвани-Софи [42](#), [53](#)  
Артем Александр Родионович [243](#)  
Асенкова Александра Егоровна [20](#), [40](#)  
Асенкова Варвара Николаевна [6](#), [9](#), [30](#), [34](#), [40](#), [41](#), [47](#), [49](#), [70](#), [128](#), [133](#)  
Ауфенберг Иосиф [32](#)  
Афанасьев Александр Иванович [47](#), [49](#)

Ахалин Григорий Степанович [46](#)

Баженов Александр Николаевич [54](#), [55](#), [100](#), [134](#)

Базанов Василий Григорьевич [110](#)

Базилевский Виктор Иванович [158](#)

Байар Жак-Франсуа-Альфред [21](#), [36](#)

Балухатый Сергей Дмитриевич [188](#)

Бальзак Оноре [32](#)

Барабанов Николай Сергеевич [281](#)

Барнай Людвиг [135](#)

Барта Арманд [21](#)

Барятинский Владимир Владимирович [283](#)

Батайль Анри [261](#)

Батюшков Константин Николаевич [19](#)

Батюшков Федор Дмитриевич [285](#)

Башуцкий Александр Павлович [35](#)

Беккер Николай [44](#)

Белинский Виссарион Григорьевич [6](#), [9](#), [19](#), [22](#), [26](#), [27](#), [32](#), [34](#) – [36](#), [38](#), [39](#), [48](#) – [50](#), [58](#) – [60](#), [63](#) – [66](#), [69](#), [71](#) – [74](#), [90](#), [149](#), [171](#), [210](#)

Белкина Мария Абрамовна [36](#)

Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) [268](#)

Беляев Юрий Дмитриевич [7](#), [155](#), [236](#), [253](#), [272](#)

Бенедиктов Владимир Григорьевич [60](#)

Бенкендорф Александр Христофорович [27](#), [28](#), [33](#)

Бентовин Борис Ильич [260](#)

Беньяш Раиса Моисеевна [9](#), [164](#)

Беранже Пьер Жан [128](#)

Березарк Илья Борисович [54](#)

Бернар Сара [163](#)

Бертенсон Сергей Николаевич [8](#)

Бестужев Александр Александрович (псевд. А. А. Марлинский) [44](#), [58](#), [60](#)

Бестужев Николай Александрович [58](#)

Бестужев-Рюмин Михаил Павлович [68](#)

Блок Александр Александрович [267](#), [268](#), [279](#), [280](#)

Боборыкин Петр Дмитриевич [6](#), [70](#), [95](#), [203](#), [218](#), [246](#)

Бобров Елисей Петрович [21](#), [22](#)

Богданов Василий Иванович [6](#)

Бомарше Пьер Огюстен [5](#), [22](#)

Борецкий Иван Петрович [33](#), [44](#), [58](#), [68](#)

Борисов Александр Федорович [5](#)

Бородин Александр Порфирьевич [116](#)

Борх Александр Михайлович [83](#), [84](#), [88](#)

Боткин Василий Петрович [35](#), [97](#), [119](#)

Бочаров Михаил Ильич [119](#), [157](#)

Бравич Казимир Викентьевич [215](#), [269](#)

Брагин Сергей Владимирович [251](#)  
Бренна Викентий Францевич [12](#)  
Брошель Александра Карловна [92](#)  
Бруштейн Александра Яковлевна [158](#), [159](#)  
Брюллов Карл Павлович [68](#)  
Брюсов Валерий Яковлевич [266](#), [268](#)  
Брянский Александр Михайлович [9](#), [31](#), [171](#), [173](#), [174](#), [180](#)  
Брянский Яков Григорьевич [20](#), [42](#), [44](#), [45](#), [60](#), [68](#) – [70](#), [73](#), [82](#)  
Булгаков Александр Иванович [62](#)  
Булгаков Александр Сергеевич [69](#)  
Булгарин Фаддей Венедиктович [21](#), [33](#), [34](#), [38](#), [60](#)  
Бунин Иван Алексеевич [236](#)  
Бураковский Александр Захарович [145](#)  
Бураковский Сергей Захарович [57](#), [74](#)  
Бурдин Федор Алексеевич [7](#), [8](#), [56](#), [84](#), [89](#), [97](#) – [99](#), [103](#), [104](#), [108](#), [110](#) – [112](#), [115](#),  
[121](#), [122](#), [141](#), [143](#), [154](#), [207](#) – [209](#), [211](#), [212](#)  
Буренин Виктор Петрович [111](#), [144](#)  
Быков Петр Васильевич [100](#)  
Бялый Григорий Абрамович [203](#), [204](#)

В. Т. [114](#)  
Вазем Екатерина Оттовна [28](#)  
Валберхова Мария Ивановна [20](#) – [22](#)  
Валуев Петр Александрович [95](#)  
Вальц Федор Карлович [39](#)  
Варламов Александр Егорович [192](#)  
Варламов Константин Александрович [5](#), [7](#), [8](#), [54](#), [132](#), [138](#), [144](#), [154](#), [155](#), [157](#),  
[159](#), [168](#), [188](#), [191](#) – [198](#), [201](#), [209](#), [216](#), [217](#), [221](#), [222](#), [224](#), [226](#) – [228](#), [239](#),  
[242](#), [243](#), [249](#), [251](#), [261](#), [268](#), [270](#) – [272](#), [275](#) – [277](#), [284](#), [288](#)  
Васильев Павел Васильевич [5](#), [6](#), [54](#), [83](#), [86](#) – [89](#), [91](#), [93](#), [104](#), [108](#), [109](#), [112](#), [114](#),  
[119](#) – [121](#), [137](#), [138](#), [170](#), [179](#), [208](#)  
Васильев Сергей Васильевич [100](#), [170](#)  
Васильев-Флеров Сергей Васильевич [200](#)  
Васильева Екатерина Николаевна [111](#), [154](#)  
Васильева Надежда Сергеевна [7](#), [144](#), [194](#), [209](#), [212](#), [221](#), [248](#), [283](#)  
Василько-Петров Василий Петрович [39](#)  
Васнецов Аполлинарий Михайлович [221](#)  
Вега Карпью Лопе Феликс де [149](#), [227](#), [230](#), [286](#)  
Ведринская Мария Александровна [219](#), [255](#), [272](#), [284](#)  
Вейнберг Петр Исаевич [7](#)  
Величкин Михаил Васильевич [20](#)  
Величкина Варвара Михайловна [44](#)  
Верстовский Алексей Николаевич [53](#), [62](#), [63](#)  
Вивьен Леонид Сергеевич [5](#), [10](#), [172](#), [225](#), [269](#), [283](#), [288](#)  
Видуэцкая Ирина Павловна [175](#)

Вильчинский Всеволод Пантелеймонович [94](#)  
Виноградов Василий Иванович [141](#), [193](#)  
Висковатов Степан Иванович [16](#), [56](#)  
Владимир Александрович, великий князь [256](#)  
Владимилова Елизавета Васильевна [112](#), [113](#)  
Владыкин Григорий Иванович [98](#)  
Владыкин Михаил Николаевич [137](#)  
Волков Николай Дмитриевич [225](#)  
Волков Федор Григорьевич [10](#), [11](#), [14](#), [15](#)  
Волконский Петр Михайлович [27](#), [28](#), [59](#)  
Волконский Сергей Михайлович [217](#), [239](#)  
Волохова Мавра [162](#)  
Вольнис Леонтина-Фэ [42](#)  
Вольтер Франсуа Мари Аруэ [19](#)  
Вольф А. И. [8](#), [34](#), [36](#), [43](#), [46](#), [50](#), [56](#), [79](#), [80](#), [92](#), [93](#), [99](#), [106](#), [133](#), [154](#), [208](#)  
Воронов Евгений Иванович [86](#), [119](#)  
Воронова Наталия Петровна [104](#)  
Воронцов-Дашков Илларион Иванович [157](#)  
Воротников Александр Васильевич [44](#)  
Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич [14](#)  
Всеволожский Иван Александрович [141](#), [142](#), [158](#), [160](#), [166](#), [183](#), [207](#), [217](#)  
Вяземский Петр Андреевич [46](#)

Гагарин Сергей Сергеевич [27](#), [59](#)  
Гайдебуров Павел Павлович [215](#), [235](#)  
Галеви (Алеви) Фроманталь Жак [127](#), [151](#)  
Гамсун Кнут [268](#), [269](#)  
Гаршин Всеволод Михайлович [157](#), [224](#)  
Гауптман Герхарт [285](#)  
Ге Григорий Григорьевич [221](#), [238](#)  
Ге Иван Николаевич [202](#)  
Гедеонов Александр Михайлович [27](#), [28](#), [53](#), [62](#), [63](#)  
Гедеонов Михаил Александрович [30](#)  
Гедеонов Степан Александрович [83](#), [84](#), [117](#), [124](#), [141](#)  
Герцен Александр Иванович [26](#), [33](#), [55](#), [64](#), [65](#), [67](#), [71](#), [72](#), [109](#), [138](#)  
Гете Иоганн Вольфганг [227](#), [229](#), [230](#), [286](#)  
Гиероглифов Александр Степанович [6](#)  
Гиппиус Зинаида Васильевна [273](#), [276](#)  
Гитович Нина Ильинична [190](#)  
Гитри Люсьен [144](#)  
Глазунов Александр Константинович [278](#), [280](#), [281](#)  
Глинка Михаил Иванович [68](#), [141](#)  
Глинка Сергей Николаевич [16](#)  
Глинская Софья Павловна [168](#)  
Глумов Александр Николаевич [101](#)

Гнедич Николай Иванович [18](#), [19](#)  
Гнедич Петр Петрович [7](#), [101](#), [112](#), [126](#), [127](#), [143](#), [202](#), [203](#), [214](#), [218](#) – [220](#), [225](#),  
[228](#), [230](#), [232](#), [235](#), [239](#), [240](#) – [242](#), [248](#) – [250](#), [264](#), [265](#), [282](#), [283](#)  
Говоруха-Отрок Юрий Николаевич [177](#)  
Гогниев Иван Егорович [46](#)  
Гоголь Николай Васильевич [5](#), [22](#), [26](#), [30](#), [32](#), [47](#), [48](#), [50](#) – [52](#), [59](#), [60](#), [71](#), [75](#) – [77](#),  
[83](#), [108](#), [120](#), [129](#), [132](#), [141](#), [153](#), [154](#), [156](#), [169](#), [170](#), [172](#), [184](#), [199](#), [258](#), [265](#)  
Гозенпуд Абрам Акимович [21](#), [32](#), [36](#)  
Головин Александр Яковлевич [218](#), [219](#), [221](#), [266](#), [269](#), [272](#), [273](#), [275](#), [276](#), [278](#) –  
[280](#)  
Головин Федор Александрович [285](#)  
Голохвастова Ольга Андреевна [206](#)  
Гольдони Карло [151](#)  
Гончаров Иван Александрович [26](#), [78](#)  
Горбунов Иван Федорович [9](#), [56](#), [89](#), [97](#) – [99](#), [101](#), [104](#), [107](#), [108](#), [112](#), [129](#), [141](#),  
[201](#), [208](#), [210](#), [238](#)  
Горев Федор Петрович [145](#), [146](#), [227](#), [228](#), [238](#), [239](#)  
Горелова Елена Ивановна [252](#)  
Горин-Горяинов Борис Анатольевич [54](#), [113](#), [225](#), [284](#), [287](#)  
Городецкий Борис Павлович [43](#)  
Горшенков Петр Иванович [46](#)  
Горький Алексей Максимович [214](#) – [216](#), [247](#), [250](#), [251](#), [254](#), [255](#), [258](#), [259](#), [285](#) –  
[287](#)  
Гофман Эрнст-Теодор-Амадей [279](#)  
Градов-Соколов Леонид Иванович [145](#)  
Грановский Тимофей Николаевич [67](#), [71](#), [138](#)  
Грессер Петр Аполлонович [185](#)  
Греч Николай Иванович [33](#)  
Грибоедов Александр Сергеевич [13](#), [21](#), [44](#) – [46](#), [58](#), [59](#), [68](#), [108](#), [132](#), [153](#), [154](#),  
[172](#), [184](#), [258](#), [265](#)  
Григорович Дмитрий Васильевич [26](#), [35](#), [37](#), [78](#), [178](#)  
Григорьев Аполлон Александрович [6](#), [60](#), [63](#), [87](#), [89](#), [113](#), [278](#)  
Григорьев Петр Григорьевич [35](#), [44](#), [71](#)  
Григорьев Петр Иванович [6](#), [30](#), [35](#) – [37](#), [39](#), [41](#), [42](#), [44](#), [50](#), [71](#), [79](#), [108](#), [116](#), [125](#),  
[145](#)  
Григорьев-Истомин Николай Алексеевич [283](#), [284](#)  
Гризи Джулия [42](#)  
Грифф Г. [24](#)  
Громов Илья Сергеевич [80](#)  
Громова Пелагея Кузьминишна [30](#), [56](#), [57](#), [97](#), [99](#), [104](#), [111](#)  
Гропиус Карл [24](#), [25](#), [102](#)  
Гроссман Леонид Петрович [54](#)  
Грушко Наталия Васильевна [284](#)  
Гусева Елена Ивановна [44](#), [49](#), [50](#), [79](#), [108](#)  
Гуцков Карл [229](#)

Гюго Виктор-Мари [32](#), [41](#), [229](#)

Д. Л. [209](#)

Давыдов Алексей Иванович [252](#)

Давыдов Владимир Николаевич [5](#), [8](#), [9](#), [37](#), [54](#), [125](#), [131](#), [132](#), [138](#), [142](#) – [147](#), [151](#), [154](#), [159](#), [168](#) – [191](#), [195](#), [198](#), [200](#), [202](#), [204](#), [207](#), [209](#), [210](#), [221](#), [222](#), [225](#) – [228](#), [232](#) – [234](#), [236](#), [238](#), [239](#), [247](#) – [252](#), [254](#) – [257](#), [259](#) – [261](#), [268](#), [272](#), [273](#), [275](#) – [277](#), [284](#), [286](#), [288](#)

Давыдов Всеволод Васильевич [205](#)

Далматов Василий Пантелеймонович [7](#), [8](#), [54](#), [143](#), [144](#), [178](#), [188](#), [194](#), [201](#), [202](#), [204](#), [210](#), [215](#), [221](#), [224](#), [228](#), [230](#), [231](#), [238](#), [243](#), [247](#), [250](#) – [252](#), [268](#), [277](#), [279](#)

Даль Владимир Иванович [35](#)

Дальский Мамонт Викторович [7](#), [144](#), [214](#), [221](#) – [224](#), [228](#), [229](#), [251](#)

Данилов Сергей Сергеевич [9](#), [46](#), [156](#), [173](#)

Даргомыжский Александр Сергеевич [26](#), [78](#), [141](#), [278](#)

Дарский Михаил Егорович [219](#), [232](#), [241](#), [243](#), [284](#)

Девариа Опостина [127](#)

Девриент Людвиг [67](#)

Делюрье Жюль-Жозеф-Габриэль [173](#)

Дементьев Яков Иванович [80](#)

Деннери Адольф Филипп [32](#)

Деннигес Елена [202](#)

Державин Гаврила Романович [60](#)

Державин Константин Николаевич [9](#), [67](#), [75](#), [118](#), [171](#), [173](#), [174](#), [183](#), [258](#)

Дидло Луи Шарль [39](#), [73](#)

Дино де Валенсьен (Бюден Жак-Феликс и Губо Проспер-Парфэ) [22](#), [59](#)

Дмитревский Иван Афанасьевич [11](#) – [15](#), [19](#)

Дмитриев Юрий Арсеньевич [66](#)

Добролюбов Николай Александрович [6](#), [60](#), [78](#), [96](#), [98](#), [102](#), [103](#), [105](#), [106](#), [115](#), [164](#), [210](#), [278](#)

Долгов Николай Николаевич [8](#)

Долгоруков Владимир Андреевич [92](#)

Долинов Анатолий Иванович [219](#), [284](#)

Домашева Мария Петровна [221](#)

Достоевский Михаил Михайлович [98](#)

Достоевский Федор Михайлович [26](#), [138](#), [177](#), [199](#), [203](#), [225](#), [264](#)

Дризен Николай Васильевич [30](#), [215](#)

Дружинин Александр Васильевич [78](#)

Дубельт Леонтий Васильевич [28](#), [29](#), [63](#)

Дубровин Николай Александрович [44](#)

Дудышкин Степан Семенович [98](#)

Дурьлин Сергей Николаевич [124](#)

Дюжикова Антонина Михайловна [259](#)

Дюканж Виктор-Анри [22](#)

Дюма-отец Александр [59](#), [61](#), [223](#)

Дюр Николай Осипович [30](#), [39](#), [41](#), [44](#), [47](#), [49](#), [62](#), [70](#)  
Дьяченко Виктор Антонович [90](#), [91](#), [94](#), [109](#), [113](#), [132](#), [147](#), [198](#)

Евгеньев Михаил Евгеньевич [265](#)  
Евреинов Николай Николаевич [215](#)  
Ежова Екатерина Ивановна [20](#), [22](#), [44](#)  
Екатерина II [12](#)  
Ермолова Мария Николаевна [67](#), [146](#), [149](#) – [151](#), [156](#), [160](#), [178](#), [203](#), [227](#), [228](#), [264](#)  
Есипович Анна Петровна [271](#), [272](#)  
Ефимович Кондратий Дмитриевич [89](#)

Жандр Андрей Андреевич [58](#)  
Живокини Василий Иванович [111](#), [169](#)  
Жихарев Степан Петрович [17](#), [18](#)  
Жорж Маргарита [18](#)  
Жуковский Василий Андреевич [20](#)  
Жуковский Рудольф Казимирович [66](#)  
Жулев Гавриил Николаевич [6](#), [120](#), [130](#)  
Жулева Екатерина Николаевна [54](#), [93](#), [144](#), [154](#), [178](#), [221](#)

Загаров Александр Леонидович [271](#), [276](#)  
Загорский Михаил Борисович [124](#)  
Загоскин Михаил Николаевич [20](#), [21](#), [22](#)  
Загуляев Михаил Андреевич [135](#)  
Зилоти Мария Ильинична [236](#)  
Злов Петр Васильевич [10](#)  
Золотницкий Давид Иосифович [251](#)  
Зотов Владимир Рафаилович [79](#)  
Зубов Валентин Платонович [261](#)  
Зубов Константин Александрович [172](#)  
Зубров Петр Иванович [56](#), [89](#), [97](#), [99](#), [101](#), [103](#), [106](#), [125](#), [137](#), [208](#)  
Зудерман Герман [219](#), [244](#), [259](#)  
Зуппе Франц [126](#), [127](#)

Ибсен Генрик [151](#), [219](#), [228](#), [246](#), [259](#)  
Иванов Александр — см. [Урусов А. И.](#)  
Иванов Вячеслав Иванович [266](#)  
Иванов Лев Иванович [127](#)  
Иванов Федор Федорович [16](#)  
Иванов-Козельский Митрофан Трофимович [145](#), [146](#), [207](#), [228](#)  
Игнатов Илья Николаевич [66](#)  
Ильин Николай Иванович [15](#)  
Ильинская Мария Васильевна [201](#), [239](#)  
Ильинский Игорь Владимирович [185](#), [186](#)  
Импрессионист — см. [Бентовин Б. И.](#)



Исаевич Петр Петрович [218](#)

К-ин А. [150](#)

Кальбрехт Надежда Александровна [44](#)

Кальдерон де ла Барка Педро Энао [273](#), [274](#)

Каншин Павел Алексеевич [213](#)

Капнист Василий Васильевич [11](#), [13](#), [31](#)

Каракозов Дмитрий Владимирович [114](#), [127](#)

Карамзин Николай Михайлович [15](#), [117](#)

Каратыгин Андрей Васильевич [58](#)

Каратыгин Василий Андреевич [6](#), [8](#), [25](#), [31](#) – [34](#), [42](#) – [45](#), [50](#), [58](#) – [67](#), [70](#), [73](#), [79](#),  
[82](#), [86](#), [99](#), [119](#), [120](#), [130](#), [132](#) – [134](#)

Каратыгин Вячеслав Гаврилович [273](#)

Каратыгин Петр Андреевич [6](#) – [8](#), [29](#), [35](#), [37](#) – [40](#), [44](#), [52](#), [56](#), [58](#), [59](#), [71](#), [74](#), [79](#), [86](#),  
[106](#), [120](#), [146](#)

Каратыгина Александра Дмитриевна [15](#), [58](#)

Каратыгина-Колосова Александра Михайловна [33](#), [44](#), [45](#), [58](#), [61](#), [70](#)

Карпов Евтихий Павлович [7](#), [8](#), [144](#), [168](#), [176](#), [214](#), [216](#), [218](#) – [221](#), [235](#) – [241](#), [243](#),  
[265](#), [283](#)

Карташев Алексей Иванович [39](#)

Касторский Сергей Васильевич [92](#)

Катенин Павел Александрович [58](#), [59](#)

Катков Михаил Никифорович [129](#)

Качалов Василий Иванович [251](#), [269](#)

Каширин Александр Иванович [219](#), [252](#)

Кин Эдмунд [67](#)

Киреевский Иван Васильевич [27](#)

Кирчев Атанас [172](#)

Киселевский Иван Платонович [142](#), [151](#), [169](#), [178](#), [195](#), [210](#)

Кистер Карл Карлович [141](#)

Кичеев Петр Иванович [213](#)

Климовский Григорий Федорович [20](#)

Клюшников Виктор Петрович [55](#)

Книппер Карл [12](#)

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна [239](#), [251](#)

Княжнин Яков Борисович [11](#), [14](#), [15](#), [17](#)

Ковалевский Павел Михайлович [93](#), [94](#)

Коломенский Кандид — см. [Михневич В. О.](#)

Комиссаржевская Вера Федоровна [5](#), [7](#), [9](#), [144](#), [150](#), [168](#), [212](#), [215](#), [221](#), [223](#), [232](#),  
[233](#), [235](#), [237](#), [238](#), [242](#) – [247](#), [249](#), [259](#), [268](#) – [270](#), [274](#), [288](#)

Комиссаржевский Федор Федорович [275](#)

Кони Анатолий Федорович [7](#), [201](#), [235](#)

Кони Федор Алексеевич [6](#), [15](#), [31](#), [32](#), [35](#), [36](#), [38](#) – [40](#), [74](#), [80](#), [100](#), [101](#), [134](#)

Коншина Елизавета Николаевна [233](#), [234](#)

Коппе Франсуа [286](#)

Корвин-Круковский Юрий Васильевич [54](#)  
Корнев Николай Алексеевич [251](#), [265](#)  
Коровин Константин Алексеевич [218](#), [243](#)  
Коровкин Николай Арсеньевич [35](#), [39](#), [40](#), [206](#)  
Королев Ефим Ефимович [137](#)  
Короленко Владимир Галактионович [157](#)  
Корчагина-Александровская Екатерина Павловна [5](#), [108](#), [215](#), [225](#), [227](#), [278](#), [288](#)  
Корш Федор Адамович [142](#), [184](#), [186](#), [187](#)  
Костомаров Николай Иванович [117](#), [119](#)  
Котляревский Нестор Александрович [220](#)  
Коцебу Август [21](#)  
Кошкаров Николай Иванович [40](#)  
Крамолей (Прусаков) Виктор Васильевич [46](#), [47](#)  
Крамской Иван Николаевич [201](#)  
Кребильон Проспер Жолио [59](#)  
Крельницкая [109](#)  
Крутицкий Антон Михайлович [13](#), [15](#)  
Крутицкий Константин Осипович [28](#)  
Крыжицкий Георгий Константинович [195](#)  
Крылов Виктор Александрович (псевд. В. Александров) [6](#), [127](#), [135](#), [143](#), [144](#),  
[147](#), [148](#), [151](#) – [153](#), [165](#), [167](#), [175](#), [176](#), [191](#), [198](#), [203](#) – [207](#), [209](#), [212](#), [216](#),  
[218](#), [228](#), [233](#), [235](#), [259](#), [262](#)  
Крылов Иван Андреевич [13](#), [20](#), [42](#)  
Крюковский Матвей Васильевич [25](#), [56](#)  
Кугель Александр Рафаилович [7](#), [158](#), [185](#), [209](#), [222](#), [228](#), [245](#), [247](#), [265](#), [278](#), [283](#)  
Кугушев Григорий Васильевич [137](#)  
Кузнецов Евгений Михайлович [9](#), [128](#), [282](#)  
Кукольник Нестор Васильевич [27](#), [31](#), [33](#), [34](#), [59](#) – [61](#), [70](#)  
Куликов Николай Иванович [7](#), [28](#), [35](#), [42](#), [51](#), [147](#), [149](#)  
Куликов Николай Николаевич [149](#)  
Курочкин Василий Степанович [78](#), [127](#), [129](#)  
Курочкин Николай Степанович [92](#)  
Кшесинская Матильда Феликсовна [217](#)  
Кюхельбекер Вильгельм Карлович [44](#), [58](#)

Л. Г. [264](#)  
Лабазина Екатерина Васильевна [44](#)  
Лаврентьев Андрей Николаевич [263](#), [282](#)  
Лажечников Иван Иванович [116](#)  
Ламбин Петр Борисович [220](#), [221](#), [251](#), [254](#)  
Ламотт Антуан [59](#)  
Лассаль Фердинанд [202](#)  
Левин Юрий Давидович [69](#)  
Левитан Исаак Ильич [221](#), [266](#)  
Левкеева Елизавета Ивановна [7](#), [141](#), [235](#)

Левкеева Елизавета Матвеевна [37](#), [89](#), [92](#), [97](#), [99](#), [101](#), [103](#), [104](#), [107](#), [108](#), [161](#)  
Лейкин Николай Александрович [6](#), [163](#), [170](#), [235](#)  
Лекок Шарль [147](#)  
Леметр Антуан Луи Проспер — см. [Фредерик-Леметр](#)  
Ленин Владимир Ильич [26](#), [55](#), [83](#), [118](#), [161](#), [214](#), [260](#), [288](#)  
Ленский Александр Павлович [67](#), [176](#), [177](#), [180](#), [227](#) – [229](#), [231](#)  
Ленский Дмитрий Тимофеевич [35](#), [39](#), [40](#), [126](#), [147](#), [225](#)  
Ленский Павел Дмитриевич [234](#)  
Леонидов Леонид Львович [7](#), [8](#), [46](#), [47](#), [70](#), [121](#), [125](#), [133](#), [145](#)  
Леонова Дарья Михайловна [128](#)  
Лермонтов Михаил Юрьевич [5](#), [22](#), [67](#), [232](#), [274](#), [279](#)  
Лерский Иван Владиславович [219](#)  
Лесков Николай Семенович [6](#), [94](#), [109](#), [116](#)  
Лессинг Готхольд Эфраим [229](#)  
Лешков Павел Иванович [225](#), [273](#)  
Лилина Мария Петровна [243](#)  
Линская Юлия Николаевна [6](#), [8](#), [30](#), [49](#), [52](#), [56](#), [57](#), [72](#), [79](#) – [82](#), [89](#), [91](#) – [93](#), [97](#), [99](#),  
[101](#), [102](#), [104](#), [106](#), [108](#), [112](#) – [114](#), [116](#), [137](#), [138](#), [213](#), [226](#)  
Линская-Неметти Вера Александровна [215](#), [216](#)  
Литвин-Эфрон Савелий Константинович [216](#)  
Лихачев Владимир Сергеевич [224](#), [259](#)  
Лонжепьер Илар-Бернард [19](#)  
Лопе де Вега — см. [Вега Карпью](#)  
Лотман Лидия Михайловна [95](#)  
Луговой А. А. — см. [Тихонов А. А.](#)  
Лукин Владимир Игнатьевич [15](#)  
Луначарский Анатолий Васильевич [9](#), [169](#), [173](#), [288](#)  
Люций [274](#)  
Львов Николай Михайлович [105](#), [106](#)  
Лядов Анатолий Константинович [127](#)  
Лядова Вера Александровна [126](#) – [129](#), [131](#)

М. Р—ъ — см. [Розенгейм М. П.](#)  
М. Ф. [53](#)  
Майков Аполлон Александрович [14](#)  
Майков Аполлон Николаевич [89](#)  
Максимов Алексей Михайлович [8](#), [43](#), [106](#), [134](#), [137](#), [145](#)  
Максимов Гавриил Михайлович [7](#), [28](#)  
Малышев Павел Иванович [111](#), [198](#)  
Малютин Яков Осипович [7](#), [181](#), [225](#), [226](#), [229](#), [263](#), [271](#), [281](#)  
Мамонтов Савва Иванович [241](#), [246](#)  
Манн Ипполит Александрович [95](#), [147](#), [203](#)  
Марджанов Константин Александрович [275](#)  
Маркевич Болеслав Михайлович [150](#), [175](#)  
Марков Павел Александрович [73](#), [91](#)

Марков [109](#)  
Марковецкий Семен Яковлевич [46](#), [128](#), [129](#)  
Маркс Карл [26](#)  
Марлинский — см. [Бестужев А. А.](#)  
Мартынов Александр Евстафьевич [6](#), [8](#), [30](#), [36](#), [37](#), [39](#), [42](#), [46](#), [49](#) – [53](#), [56](#), [57](#),  
[72](#) – [80](#), [82](#), [86](#), [88](#), [96](#), [97](#), [99](#) – [103](#), [106](#), [130](#), [136](#), [138](#), [145](#), [169](#), [170](#), [172](#) –  
[175](#), [177](#), [178](#), [181](#), [183](#), [212](#), [221](#), [252](#), [288](#)  
Марцинкевич Кузьма [129](#)  
Матинский Михаил Алексеевич [14](#)  
Медведев Петр Михайлович [101](#), [125](#), [143](#), [144](#), [147](#), [160](#), [169](#)  
Медведева Ирина Николаевна [19](#)  
Медведева Надежда Михайловна [169](#), [184](#)  
Межевич Василий Степанович [63](#)  
Мей Лев Александрович [70](#), [116](#), [117](#), [143](#), [205](#)  
Мейер-Ферстер Вильгельм [232](#)  
Мейерхольд Всеволод Эмильевич [218](#), [219](#), [221](#), [232](#), [265](#), [266](#), [268](#) – [284](#), [287](#),  
[288](#)  
Мельяк Аври [127](#), [151](#)  
Мережковский Дмитрий Сергеевич [267](#)  
Меркурьев Василий Васильевич [5](#)  
Метерлинк Морис [268](#), [274](#), [276](#), [277](#), [279](#)  
Мещерский Владимир Петрович [201](#)  
Милорадович Михаил Андреевич [44](#), [58](#)  
Минаев Дмитрий Дмитриевич [6](#), [135](#), [200](#)  
Михайлова Авдотья Михайловна [13](#)  
Михайлова Рэма Федоровна [84](#)  
Михайловский Николай Константинович [202](#)  
Михеев Василий Михайлович [202](#)  
Михневич Владимир Осипович [7](#), [143](#), [165](#), [200](#)  
Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна [5](#), [7](#), [144](#), [179](#), [188](#), [190](#), [196](#), [221](#), [222](#),  
[230](#), [231](#), [243](#), [258](#), [261](#), [262](#), [275](#), [283](#), [284](#), [288](#)  
Мокульский Стефан Стефанович [285](#)  
Мольер Жан Батист [5](#), [14](#), [15](#), [21](#), [43](#), [71](#), [169](#), [172](#), [197](#), [217](#), [219](#), [271](#), [286](#)  
Монахов Ипполит Иванович [126](#), [128](#), [129](#)  
Монахов Николай Федорович [93](#)  
Монготье Екатерина [44](#)  
Мордисон Григорий Залманович [249](#)  
Морозов Петр Осипович [172](#)  
Москвин Иван Михайлович [178](#), [251](#)  
Мочалов Павел Степанович [6](#), [62](#) – [64](#), [66](#), [67](#), [70](#), [73](#), [133](#), [150](#), [178](#)  
Муне-Сюлли Жан [223](#), [227](#)  
Мусоргский Модест Петрович [125](#)

Н. Н. — см. [Назаров Н. С.](#)  
Надеждин Николай Иванович [5](#), [62](#)

Нажак Эмиль [152](#)  
Назаров Николай Семенович [105](#), [132](#), [134](#)  
Найденов Сергей Александрович [225](#), [247](#), [250](#), [253](#), [254](#), [258](#), [262](#)  
Наполеон I [18](#)  
Невежин Петр Михайлович [175](#), [176](#), [182](#), [203](#), [283](#), [284](#)  
Некрасов Николай Алексеевич (псевд. Н. Перепельский) [5](#), [26](#), [31](#), [35](#), [37](#), [41](#), [52](#),  
[60](#), [69](#), [73](#), [78](#), [80](#), [84](#), [90](#), [107](#), [161](#), [199](#)  
Немирович-Данченко Владимир Иванович [175](#), [177](#), [203](#), [214](#), [219](#), [237](#), [239](#), [240](#),  
[249](#), [250](#), [268](#), [285](#)  
Нестеров Михаил Васильевич [278](#)  
Нетеатрал [257](#)  
Никитина Александра Павловна [197](#)  
Николай I [23](#), [25](#), [28](#), [30](#), [33](#), [34](#), [55](#), [85](#), [103](#), [117](#)  
Николай II [158](#), [217](#)  
Николаев Ю. — см. [Говоруха-Отрок Ю. Н.](#)  
Николев Николай Петрович [14](#)  
Никольский Владимир Васильевич [125](#)  
Никулина-Косицкая Любовь Павловна [99](#), [100](#)  
Нильский Александр Александрович [7](#), [83](#), [93](#), [94](#), [108](#) – [110](#), [119](#) – [121](#), [154](#), [155](#),  
[200](#)  
Нильссон Нильс [151](#)  
Новиков Никифор Иванович [163](#)  
Новинский Александр Федорович [252](#), [288](#)  
Новицкий Осип Осипович [91](#)  
Норов Авраам Сергеевич [107](#)

Ободовский Платон Григорьевич [32](#), [34](#), [59](#), [61](#)  
Оболенский Дмитрий Дмитриевич [156](#)  
Оболенский Платон Сергеевич [256](#)  
Огарев Николай Платонович [71](#)  
Одоевский Александр Иванович [58](#)  
Озаровский Юрий Эрастович [219](#), [243](#)  
Озеров Владислав Александрович [16](#) – [19](#), [42](#), [68](#), [69](#)  
Озеров Дмитрий Иванович [129](#)  
Ольдекоп Евстафий Иванович [29](#), [69](#)  
Ольховский Николай Иванович (псевд. Н. Оникс) [36](#), [37](#), [173](#)  
Омега — см. [Трозинер Ф. В.](#)  
Оникс Н. — см. [Ольховский Н. И.](#)  
Орленев Павел Николаевич [215](#)  
Орлов Алексей Федорович [63](#)  
Орлов Василий Иванович [36](#), [40](#), [74](#)  
Осовцов Семен Моисеевич [62](#)  
Островский Александр Николаевич [5](#), [26](#), [30](#), [52](#), [55](#) – [57](#), [60](#), [70](#), [75](#), [77](#), [78](#), [80](#) –  
[82](#), [84](#), [87](#), [88](#), [90](#), [96](#), [97](#), [99](#) – [108](#), [110](#) – [117](#), [120](#) – [122](#), [126](#), [129](#), [130](#), [132](#),  
[136](#), [138](#), [141](#) – [143](#), [146](#), [148](#), [149](#), [152](#) – [154](#), [159](#) – [161](#), [164](#) – [166](#), [169](#), [170](#),

[172](#), [182](#) – [184](#), [193](#), [194](#), [196](#), [197](#), [199](#), [201](#), [203](#), [205](#), [207](#) – [213](#), [218](#), [219](#),  
[226](#), [228](#), [234](#), [240](#), [258](#), [259](#), [265](#), [266](#), [276](#), [278](#), [286](#)

Островский Михаил Николаевич [107](#)

Острогорский Виктор Павлович [238](#)

Оффенбах Жак [126](#) – [128](#), [130](#), [139](#), [147](#)

П. Щ. — см. [Надеждин Н. И.](#)

Павел I [12](#)

Павлов Николай Филиппович [98](#)

Пальерон Эдуард-Жюль-Анри [206](#)

Пальм Александр Иванович [147](#), [148](#), [199](#), [200](#), [203](#)

Пальховский А. М. [98](#)

Панаев Иван Иванович [6](#), [35](#), [54](#), [57](#), [61](#), [69](#), [101](#), [115](#)

Панаева Авдотья Яковлевна [46](#), [69](#), [100](#)

Панчин Петр Семенович [288](#)

Паскевич Иван Федорович [25](#), [61](#)

Пасынков Г. А. [40](#)

Пауль [286](#)

Паушкин Михаил Михайлович [36](#)

Пашенная Вера Николаевна [108](#)

Пашковский Донат Христофорович [287](#)

Певцов Илларион Николаевич [5](#), [281](#)

Перепельский Н. — см. [Некрасов Н. А.](#)

Петербуржец [82](#)

Петипа Мариус Мариусович [151](#), [154](#), [229](#)

Петрашевский Михаил Васильевич [55](#)

Петров Александр [46](#), [47](#)

Петров И. [13](#)

Петрова Мария Осиповна [96](#)

Петрова-Варламова Анна Константиновна [197](#)

Петровский Андрей Павлович [219](#), [253](#), [257](#)

Петровский Петр Александрович [127](#)

Пикановский Андрей Афанасьевич [44](#)

Пиксерекур Рене-Шарль-Жильбер де [22](#)

Пименов Степан Степанович [23](#)

Пинеро Артур Уинг [261](#), [274](#)

Писарев Дмитрий Иванович [55](#), [60](#), [109](#), [110](#)

Писарев Модест Иванович [8](#), [96](#), [100](#), [101](#), [141](#), [144](#), [145](#), [162](#), [166](#), [207](#), [209](#), [210](#),  
[213](#)

Писемский Алексей Феофилактович [53](#), [61](#), [78](#), [95](#), [96](#), [106](#), [107](#), [116](#), [138](#), [161](#) –  
[163](#), [200](#), [203](#), [205](#), [286](#)

Плавильщиков Петр Алексеевич [13](#)

Плегси — см. [Арну-Плесси](#)

Плеханов Георгий Валентинович [270](#)

Плещеев Алексей Николаевич [7](#), [184](#), [203](#), [204](#), [233](#)

Победоносцев Константин Петрович [158](#)  
Погодин Михаил Петрович [117](#)  
Погожев Владимир Петрович [7](#)  
Полевой Ксенофонт Алексеевич [34](#), [59](#)  
Полевой Николай Алексеевич [33](#) – [35](#), [61](#), [71](#), [79](#)  
Полежаев Александр Иванович [49](#)  
Полозов А. (Похвиснев Аркадий Николаевич) [122](#)  
Полонский Александр Сергеевич [183](#), [212](#)  
Поляков Соломон Львович [283](#)  
Пономарев Александр Ефимович [15](#)  
Португалова Марианна Григорьевна [236](#)  
Попов Николай Александрович [215](#)  
Потапенко Игнатий Николаевич [235](#), [238](#), [240](#), [246](#)  
Потапов Александр Львович [112](#)  
Потехин Алексей Антипович [70](#), [91](#) – [93](#), [116](#), [132](#), [142](#), [143](#), [147](#), [148](#), [151](#), [152](#),  
[157](#), [158](#), [165](#), [167](#), [175](#), [176](#), [190](#), [203](#)  
Потехин Николай Антипович [6](#), [95](#), [140](#), [148](#), [170](#), [175](#), [192](#), [203](#)  
Потоцкая Мария Александровна [221](#)  
Прилуцкая Елизавета [44](#)  
Приселков Аполлон Васильевич [185](#)  
Приселкова Вера Николаевна [185](#)  
Прокофьев Владимир Николаевич [235](#)  
Прокофьева Александра Павловна [103](#)  
Проскуряков [233](#)  
Прохоров Василий Александрович [119](#)  
Прохоров-Далмас Иосиф [47](#)  
Пушкин Александр Сергеевич [5](#), [12](#), [18](#), [20](#), [21](#), [30](#), [36](#), [42](#) – [44](#), [58](#), [67](#) – [69](#), [71](#),  
[124](#), [199](#), [256](#), [279](#), [286](#)  
Пшибышевский Станислав [278](#)

Ракитин Юрий Львович [288](#)  
Расин Жан [19](#)  
Рассказов Александр Александрович [57](#)  
Рахманова Христина Федоровна [21](#)  
Рашевская Наталия Сергеевна [225](#)  
Ревякин Александр Иванович [107](#)  
Репин Илья Ефимович [133](#), [157](#), [161](#), [162](#), [196](#), [201](#)  
Римский-Корсаков Николай Андреевич [116](#), [142](#)  
Родина Татьяна Михайловна [19](#)  
Родиславский Владимир Иванович [91](#)  
Розен Прасковья Григорьевна (игуменья Митрофания) [199](#)  
Розенгейм Михаил Павлович [104](#)  
Роллер И. [24](#)  
Росси Карло [5](#), [23](#), [24](#)  
Росси Эрнесто [120](#), [135](#)

Россовский Николай Андреевич [253](#)  
Ротру Жан де [58](#)  
Рощина-Инсарова Екатерина Николаевна [278](#)  
Рыбаков Константин Николаевич [180](#)  
Рыбаков Николай Хрисанфович [133](#)  
Рыбакова Юлия Петровна [246](#)  
Рыкалов Василий Федотович [15](#)  
Рыкалова Надежда Васильевна [53](#)  
Рышков Виктор Александрович [225](#), [235](#), [258](#), [259](#), [261](#), [262](#)  
Рудницкий Константин Лазаревич [54](#), [178](#)  
Руссо Иван Иванович [44](#)  
Рязанцев Василий Иванович [44](#)

Сабуров Андрей Иванович [83](#), [84](#), [86](#)  
Сабурова Аграфена Тимофеевна [108](#)  
Сабурова Екатерина Александровна [201](#)  
Савина Мария Гавриловна [5](#), [7](#), [8](#), [9](#), [113](#), [131](#), [132](#), [138](#), [142](#) – [144](#), [146](#) – [161](#), [163](#),  
[167](#), [169](#), [178](#), [184](#), [188](#) – [190](#), [198](#), [200](#) – [202](#), [204](#), [206](#), [210](#) – [213](#), [216](#), [217](#),  
[220](#) – [222](#), [224](#), [227](#), [228](#), [231](#), [236](#), [243](#), [245](#), [251](#), [252](#), [256](#), [257](#), [261](#), [262](#), [264](#),  
[268](#), [272](#), [274](#) – [277](#), [283](#), [284](#), [288](#)  
Садовский Михаил Провович [210](#)  
Садовский Пров Михайлович [51](#), [57](#), [96](#), [109](#), [111](#), [136](#) – [138](#), [145](#), [169](#), [179](#), [180](#),  
[182](#), [194](#), [208](#)  
Сазонов Николай Федорович [93](#), [128](#), [129](#), [131](#), [141](#) – [144](#), [155](#), [158](#), [159](#), [167](#),  
[168](#), [187](#), [192](#), [195](#), [200](#), [202](#), [206](#), [207](#), [210](#), [212](#), [213](#), [222](#), [238](#), [239](#), [259](#)  
Салов Илья Александрович [202](#)  
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович [6](#), [26](#), [55](#), [78](#), [90](#), [95](#), [106](#), [109](#), [126](#), [127](#),  
[130](#), [131](#), [144](#), [161](#), [199](#)  
Сальвини Томазо [135](#), [222](#), [223](#), [227](#)  
Самарин Иван Васильевич [154](#), [169](#), [180](#)  
Самойлов Василий Васильевич [5](#), [6](#), [53](#) – [56](#), [83](#), [86](#), [88](#) – [90](#), [92](#), [99](#), [106](#), [109](#), [113](#),  
[114](#), [116](#), [119](#) – [122](#), [125](#), [132](#) – [134](#), [137](#), [224](#), [288](#)  
Самойлов Василий Михайлович [15](#)  
Самойлов Николай Васильевич [114](#)  
Самойлов Павел Васильевич [214](#), [224](#), [228](#), [238](#)  
Самойлова Вера Васильевна [43](#), [53](#)  
Самойлова Надежда Васильевна [30](#), [41](#), [42](#), [70](#)  
Сандунова Елизавета Семеновна [10](#), [22](#)  
Санин Александр Акимович [219](#), [241](#), [250](#), [251](#), [253](#), [254](#), [265](#), [266](#), [275](#), [282](#), [283](#)  
Сарду Викторией [152](#)  
Сахновский-Панкеев Владимир Александрович [124](#)  
Свободин Павел Матвеевич [144](#), [145](#), [158](#), [178](#), [188](#), [232](#) – [234](#)  
Селиванов Николай Александрович [8](#)  
Селиванова Любовь Васильевна [242](#), [243](#)  
Семенова Екатерина Семеновна [17](#) – [20](#), [22](#), [69](#), [82](#)



Семенова Ксения Борисовна [261](#)  
Семенова Мария Павловна [44](#)  
Сенковский Осип Иванович [60](#)  
Сергеенко Петр Алексеевич [78](#)  
Серов Александр Николаевич [119](#)  
Серчевский Евграф Николаевич [45](#)  
Симов Виктор Андреевич [221](#)  
Симонов Николай Константинович [5](#)  
Скарская Надежда Федоровна [215](#)  
Скарятин Николай Яковлевич [122](#)  
Скафтымов Александр Павлович [187](#)  
Скобелев Иван Никитич [34](#)  
Скоробогатов Константин Васильевич [5](#), [10](#)  
Скриб Огюст-Эжен [21](#)  
Славич (Савин) Николай Николаевич [147](#)  
Смагин Александр Иванович [233](#)  
Смагин Сергей Иванович [233](#)  
Смирдин Александр Филиппович [45](#)  
Смирнова Александра Васильевна [277](#)  
Смирнова-Сазонова Софья Ивановна [167](#), [187](#), [242](#), [245](#), [256](#)  
Смолич Николай Васильевич [287](#)  
Снеткова Александра Александровна [124](#), [134](#)  
Снеткова Фанни Александровна [99](#), [100](#), [102](#), [124](#), [133](#)  
Соболев Юрий Васильевич [236](#)  
Соваж Тома-Мари-Франсуа [173](#)  
Соков Алексей Осипович [288](#)  
Соколов Александр Алексеевич [120](#)  
Соколов Иван Яковлевич [13](#)  
Соколов Николай [44](#)  
Соколова Е. [109](#)  
Соловьев Николай Яковлевич [149](#), [159](#), [175](#), [182](#), [193](#), [207](#), [210](#)  
Соловьев Сергей Петрович [37](#)  
Соллогуб Владимир Александрович [35](#) – [37](#), [105](#), [106](#)  
Сологуб Федор (Тетерников Федор Кузьмич) [259](#), [273](#), [275](#)  
Сосницкая Елена Яковлевна [47](#), [50](#)  
Сосницкий Иван Иванович [8](#), [20](#), [22](#), [30](#), [40](#), [42](#), [44](#) – [50](#), [70](#), [93](#), [112](#), [135](#), [145](#)  
Софокл [257](#)  
Станиславский Константин Сергеевич [123](#), [149](#), [180](#), [214](#), [215](#), [219](#), [223](#), [240](#),  
[242](#), [243](#), [246](#), [250](#), [251](#), [253](#), [263](#), [266](#) – [268](#)  
Станкевич Николай Владимирович [67](#)  
Станюкович Константин Михайлович [6](#), [90](#), [94](#)  
Старк Эдуард Александрович [8](#), [192](#), [196](#), [197](#), [284](#), [285](#)  
Стасов Владимир Васильевич [60](#), [119](#), [157](#), [161](#), [185](#), [201](#), [246](#)  
Стахович Александр Александрович [87](#), [100](#), [157](#)  
Стелловский Федор Тимофеевич [129](#)

Стеркин Теодор Абрамович [103](#)  
Степанов Петр Степанович [99](#)  
Степанова Анна Матвеевна [44](#)  
Степанова Галина Васильевна [157](#)  
Стойчев Петр [172](#)  
Стравинская (Аполлонская) Инна Александровна [168](#)  
Стрельская Варвара Васильевна [54](#), [144](#), [159](#), [188](#), [221](#), [224](#), [226](#), [227](#), [259](#), [261](#),  
[275](#), [277](#), [284](#)  
Стрельский Михаил Кузьмич [145](#), [146](#), [207](#)  
Стрепетова Пелагея Антипьевна [5](#), [8](#), [9](#), [96](#), [141](#), [143](#) – [145](#), [160](#) – [168](#), [179](#), [185](#),  
[188](#) – [190](#), [207](#), [210](#), [213](#), [216](#), [247](#), [251](#), [252](#), [288](#)  
Стриндберг Йухан Август [259](#)  
Струйская Елена Павловна [111](#), [192](#)  
Студенцов Евгений Павлович [225](#), [280](#)  
Суворин Алексей Сергеевич [6](#), [85](#), [118](#), [122](#), [123](#), [150](#), [167](#), [175](#), [176](#), [187](#), [188](#),  
[215](#), [216](#), [235](#)  
Судьбинин Иван Иванович [287](#)  
Сумароков Александр Петрович [11](#), [12](#), [14](#), [15](#), [17](#)  
Сумбатов А. И. — см. [Южин-Сумбатов А. И.](#)  
Сухово-Кобылин Александр Васильевич [5](#), [52](#) – [55](#), [95](#), [110](#), [129](#), [132](#), [178](#), [179](#),  
[184](#), [195](#), [203](#), [230](#), [265](#), [287](#)  
Сухонин Петр Петрович [123](#)  
Сушков Дмитрий Петрович [41](#)  
Сыркина Флора Яковлевна [221](#)

Тальников Давид Лазаревич [9](#)  
Тамайо и Баус Мануэль [165](#)  
Тамарин Н. (Окулов Николай Николаевич) [246](#), [253](#), [254](#), [257](#)  
Тамберлик Энрико [229](#)  
Тарановская Марианна Зеноновна [24](#)  
Театрал [250](#)  
Теляковский Владимир Аркадьевич [7](#), [217](#), [218](#), [242](#), [243](#), [246](#), [248](#), [250](#), [258](#), [266](#),  
[268](#), [272](#), [274](#), [275](#), [277](#), [285](#)  
Теолон де Ламбер Мари-Эммануэль-Гильом-Маргерит [21](#), [36](#)  
Тимашев Александр Егорович [107](#)  
Тиме Елизавета Ивановна [7](#), [225](#), [271](#) – [273](#), [280](#), [283](#)  
Тимм Василий Федорович [66](#)  
Тираспольская Надежда Львовна [7](#)  
Тихонов Алексей Алексеевич (псевд. А. А. Луговой) [209](#)  
Тихонов Владимир Алексеевич [144](#), [190](#), [203](#), [247](#), [252](#), [255](#)  
Толстая Софья Андреевна [157](#)  
Толстой Алексей Константинович [70](#), [115](#) – [119](#), [121](#), [139](#), [203](#), [286](#), [287](#)  
Толстой Алексей Николаевич [284](#)  
Толстой Лев Николаевич [5](#), [78](#), [97](#), [107](#), [148](#), [153](#), [156](#) – [159](#), [169](#), [171](#), [174](#), [184](#) –  
[186](#), [199](#), [202](#), [207](#), [233](#), [271](#), [282](#)

Толстой Феофил Матвеевич [110](#)  
Толубеев Юрий Владимирович [5](#)  
Толченев Павел Иванович [49](#)  
Томашевский Борис Викторович [67](#)  
Томон Тома [23](#)  
Топорков Василий Осипович [216](#)  
Трахтенберг Владимир Осипович [252](#), [253](#)  
Триемечистов А. — см. [Григорьев А. А.](#)  
Троепольская Татьяна Михайловна [15](#)  
Трозинер Федор Васильевич [270](#)  
Трофимов Александр Трофимович [149](#)  
Трохнева Евгения Никифоровна [44](#)  
Троянский Михаил Петрович [10](#)  
Тургенев Иван Сергеевич [5](#), [26](#), [30](#), [52](#), [53](#), [69](#), [71](#), [75 – 78](#), [80](#), [88](#), [90](#), [97](#), [109](#),  
[119](#), [129](#), [135](#), [141](#), [148](#), [153 – 156](#), [163](#), [169](#), [173](#), [178](#), [208](#)  
Тхоржевская Наталия Корнелиевна [273](#), [276](#)

Уваров Сергей Семенович [26](#)  
Уманская Маргарита Михайловна [122](#)  
Уралов Илья Матвеевич [181](#), [210](#), [219](#), [278](#), [287](#), [288](#)  
Урусов Александр Иванович [7](#), [162](#), [164](#)  
Усачев Александр Артемьевич [172](#), [221](#)  
Успенский Всеволод Васильевич [36](#)  
Успенский Глеб Иванович [157](#), [161](#)  
Устрялов Федор Николаевич [109](#)

Федоров Александр Митрофанович [224](#), [260](#)  
Федоров Василий Михайлович [15](#), [16](#)  
Федоров Михаил Павлович [209](#)  
Федоров Павел Степанович [35](#), [39](#), [71](#), [85](#), [89](#), [95](#), [103](#), [106](#), [108](#), [124](#)  
Федоров-Юрковский Федор Александрович [187](#), [189](#)  
Федотов Павел Андреевич [26](#)  
Федотова Гликерия Николаевна [111](#), [145](#), [160](#), [184](#)  
Феоктистов Евгений Михайлович [158](#)  
Фет Афанасий Афанасьевич [97](#)  
Фигаро [121](#)  
Фигнер Медея Ивановна [142](#)  
Филимонов Николай Иванович [35](#)  
Филиппов Владимир Александрович [45](#), [181](#)  
Филиппова Елена Владимировна [88](#)  
Фиркс Федор Иванович [109](#)  
Фонвизин Денис Иванович [11](#), [12](#), [15](#), [153](#), [154](#)  
Фонтана Людвиг Францевич [215](#)  
Фредерик-Леметр [67](#)  
Фредерикс Владимир Борисович [217](#), [251](#)

Хардт Эрнст [273](#)  
Хмелев Николай Павлович [179](#)  
Хмельницкий Николай Иванович [21](#), [22](#)  
Ходотов Николай Николаевич [7](#), [172](#), [177](#), [221](#), [224](#), [225](#), [228](#), [235](#), [236](#), [238](#), [242](#),  
[243](#), [246](#) – [249](#), [255](#), [257](#), [261](#), [272](#), [274](#), [275](#), [278](#), [283](#), [284](#)  
Хомяков Алексей Степанович [64](#)  
Храповицкий Александр Иванович [28](#), [46](#), [47](#)  
Худеков Сергей Николаевич [200](#), [209](#)

Чаев Николай Александрович [115](#), [116](#), [122](#), [140](#), [205](#)  
Чайковский Модест Ильич [150](#), [175](#), [189](#), [203](#)  
Чайковский Петр Ильич [101](#)  
Черкасов Николай Константинович [5](#)  
Черневский Сергей Антипович [143](#), [184](#)  
Чернышев Иван Егорович [77](#), [78](#), [147](#), [170](#), [173](#)  
Чернышевский Николай Гаврилович [6](#), [78](#), [102](#), [104](#) – [106](#), [109](#), [110](#), [148](#)  
Чернявский Николай Иванович [109](#)  
Чертков Владимир Григорьевич [157](#)  
Честноков Владимир Иванович [5](#)  
Чехов Антон Павлович [5](#), [7](#), [169](#), [171](#), [174](#) – [176](#), [184](#) – [191](#), [199](#), [200](#), [204](#), [207](#),  
[213](#), [214](#), [220](#), [223](#), [232](#) – [243](#), [254](#), [282](#), [284](#)  
Чижевская Александра Антоновна [209](#), [251](#), [252](#)  
Чириков Евгений Николаевич [250](#)  
Читау Александра Матвеевна [192](#), [210](#), [212](#)  
Читау-Кармина Мария Михайловна [162](#)  
Чуковский Корней Иванович [267](#)  
Чулков Георгий Иванович [284](#)  
Чупрынников Митрофан Михайлович [197](#)

Шабельская Елизавета Александровна [215](#)  
Шаляпин Федор Иванович [218](#), [224](#), [225](#)  
Шаповаленко Николай Петрович [209](#), [210](#)  
Шаховской Александр Александрович [20](#) – [22](#), [35](#), [68](#)  
Шварц Вячеслав Григорьевич [119](#)  
Шевченко Тарас Григорьевич [55](#), [78](#)  
Шевырев Степан Петрович [62](#)  
Шекспир Вильям [5](#), [19](#), [22](#), [41](#), [43](#), [61](#), [68](#), [69](#), [79](#), [89](#), [132](#), [135](#), [143](#), [151](#), [172](#), [219](#),  
[223](#), [230](#), [240](#), [286](#)  
Шемаева Екатерина [45](#)  
Шейк Эдуард [61](#), [79](#)  
Шеврок Владимир Иванович [8](#)  
Шиллер Фридрих [5](#), [17](#), [19](#), [22](#), [61](#), [68](#), [71](#), [227](#), [228](#), [230](#), [240](#), [286](#)  
Шишков Александр Семенович [20](#)  
Шишков Матвей Андреевич [119](#), [124](#), [157](#), [221](#)

Шнейдер Гортензия [131](#)  
Шнейдерман Исаак Израилевич [9](#), [147](#), [148](#), [154](#), [158](#), [272](#)  
Шоу Бернард [219](#)  
Шпажинский Ипполит Васильевич [148](#), [166](#), [167](#), [170](#), [175](#), [176](#), [191](#), [198](#), [203](#),  
[204](#), [206](#), [207](#), [212](#), [235](#), [240](#), [248](#), [258](#), [259](#)  
Шпилевский Петр Михайлович [6](#), [100](#)  
Шталь Александр Петрович [166](#)  
Штеллер Петр [95](#)  
Шуберт Александра Ивановна [138](#), [147](#), [192](#), [217](#), [243](#)  
Шувалов Иван Иванович [11](#)  
Шувалов Иван Михайлович [219](#), [241](#)  
Шумский Сергей Васильевич [111](#), [137](#), [138](#), [145](#), [154](#), [169](#), [208](#)  
Шумский Яков Данилович [11](#), [13](#), [15](#)  
Шушерин Яков Емельянович [15](#), [16](#)

Щеглов Иван Леонтьевич [155](#), [189](#), [224](#), [235](#), [236](#)  
Щедрин Н. — см. [Салтыков-Щедрин М. Е.](#)  
Щепкин Михаил Александрович [46](#)  
Щепкин Михаил Семенович [16](#), [22](#), [26](#), [42](#), [44](#), [46](#), [48](#), [50](#) – [52](#), [58](#), [64](#), [71](#), [72](#) – [75](#),  
[88](#), [97](#), [136](#), [138](#), [147](#), [172](#), [180](#), [181](#)  
Щепкина-Куперник Татьяна Львовна [283](#), [284](#)

Эйхенбаум Борис Михайлович [17](#)  
Экунин Павел Семенович [44](#)  
Эльслер Фанни [42](#)  
Энгельгардт Василий Васильевич [280](#)  
Энгельс Фридрих [26](#)  
Эрве Флоримон-Роже [126](#)  
Эфрос Николай Ефимович [236](#)

Южин-Сумбатов Александр Иванович [67](#), [167](#), [175](#), [180](#), [181](#), [185](#), [203](#), [225](#) –  
[229](#), [231](#), [237](#), [240](#), [258](#), [260](#), [261](#), [285](#)  
Юренева Вера Леонидовна [172](#)  
Юрьев Сергей Андреевич [184](#)  
Юрьев Юрий Михайлович [5](#), [7](#), [54](#), [68](#), [143](#), [179](#), [184](#), [191](#), [194](#) – [196](#), [221](#), [223](#),  
[225](#) – [228](#), [231](#), [232](#), [235](#), [236](#), [251](#), [270](#) – [272](#), [275](#) – [277](#), [279](#), [280](#), [282](#), [284](#),  
[288](#)  
Юханцев Константин Николаевич [199](#), [200](#)  
Юшкевич Семен Соломонович [247](#), [250](#), [254](#), [256](#), [257](#)

Яблочкин Александр Александрович [123](#) – [125](#), [130](#), [131](#), [137](#), [266](#)  
Яблочкина Александра Александровна [227](#), [228](#)  
Яворская Лидия Борисовна [172](#), [215](#)  
Яков Б. [145](#)  
Яковлев Алексей Семенович [15](#), [17](#), [18](#), [20](#), [69](#), [82](#)

Яковлев Кондрат Николаевич [37](#), [177](#), [216](#), [219](#), [221](#), [225](#), [226](#), [232](#), [263](#), [278](#), [287](#)  
Яковлев Степан Иванович [251](#), [255](#)  
Яковлева Лидия Николаевна [185](#)  
Яковлевский Николай Николаевич [38](#), [79](#)  
Якубович Александр Иванович [68](#)  
Ямпольский Исаак Григорьевич [92](#)  
Янковский Моисей Осипович [126](#), [127](#)  
Янов Александр Степанович [220](#), [221](#)  
Янтарева-Виленкина Р. А. [254](#)

Ното novus — см. [Кугель А. Р.](#)

## Указатель названий

[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 [262](#)  
«Авось, или Сцены в книжной лавке» П. А. Каратыгина [39](#)  
«Аз и Ферт» П. С. Федорова [85](#), [95](#), [197](#)  
«Ай да французский язык» Н. Оникса [173](#)  
«Актер» Н. А. Некрасова [37](#)  
«Анатэма» Л. Н. Андреева [263](#), [268](#)  
«Андрей Степанович Бука, или Кто не плясал по женской дудке»  
П. И. Григорьева [30](#), [87](#)  
«Антигона» Софокла [257](#), [258](#), [279](#)  
«Антони» А. Дюма [61](#)  
«Аристона» А. П. Сумарокова [12](#)  
«Арказановы» А. И. Сумбатова [167](#)  
«Арсений Гуров» В. М. Михеева [202](#)  
«Артист» А. И. Булгакова [62](#)  
«Архивариус» П. С. Федорова [71](#)
- «Балаганчик» А. А. Блока [268](#), [279](#), [280](#)  
«Бархатная шляпка» П. С. Федорова [85](#)  
«Бедная невеста» А. Н. Островского [77](#), [81](#), [99](#), [136](#), [141](#), [161](#), [164](#)  
«Бедность не порок» А. Н. Островского [56](#), [182](#)  
«Бедовая девушка» Н. И. Куликова [42](#)  
«Без вины виноватые» А. Н. Островского [164](#), [207](#), [212](#), [241](#)  
«Безденежье» И. С. Тургенева [76](#)  
«Беззаботная» Де Форжа и Сент Ива [229](#)  
«Бесприданница» А. Н. Островского [159](#), [183](#), [207](#), [210](#) – 1212, [218](#), [227](#), [245](#)  
«Бешеные деньги» А. Н. Островского [81](#), [230](#)  
«Бой бабочек» Г. Зудермана [244](#)  
«Борис Годунов» А. С. Пушкина [22](#), [42](#), [43](#), [69](#), [115](#), [121](#), [123](#) – [125](#), [143](#), [286](#)  
«Боярин Федор Васильевич Басенок» Н. В. Кукольника [33](#)  
«Бригадир» Д. И. Фонвизина [12](#), [13](#), [42](#)  
«Брюзга, или Максим Петрович Недоволин» П. А. Каратыгина [79](#)  
«Букеты, или Петербургское цветобесие» В. А. Соллогуба [37](#)  
«Булочная, или Петербургский немец» П. А. Каратыгина [29](#), [30](#), [71](#)  
«Бурелом» А. М. Федорова [260](#)  
«Было да прошло» В. И. Родиславского и О. О. Новицкого [91](#)
- «В духе времени» В. А. Крылова [205](#)  
«В золоченой клетке» А. Т. Трофимова [149](#)

- «В людях ангел — не жена, дома с мужем — сатана» Д. Т. Ленского [80](#)  
«В осадном положении» В. А. Крылова [152](#), [205](#)  
«В чужом пиру — похмелье» А. Н. Островского [56](#), [57](#), [77](#), [99](#), [137](#)  
«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Геденова [84](#), [117](#)  
«Велизарий» Э. Шенка [61](#), [65](#), [79](#)  
«Великодушие, или Рекрутский набор» Н. И. Ильина [15](#)  
«Венецианский купец» В. Шекспира [218](#), [241](#), [266](#)  
«Венцеслав» Ж. Ротру [58](#)  
«Веселые расплюевские дни» А. В. Сухово-Кобылина — см. [«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина](#)  
«Вечер в Сорренте» И. С. Тургенева [156](#)  
«Вильгельм Телль» Ф. Шиллера [59](#)  
«Виноватая» А. А. Потехина [93](#), [94](#), [176](#)  
«Вицмундир» П. А. Каратыгина [71](#)  
«Вишневый сад» А. П. Чехова [175](#), [191](#), [200](#), [243](#), [254](#)  
«Власть тьмы» Л. Н. Толстою [146](#), [153](#), [157](#), [158](#), [168](#), [184](#), [185](#), [221](#), [233](#), [251](#)  
«Воевода» А. Н. Островского [122](#), [209](#), [286](#)  
«Военные граждане» Г. А. Пасынкова [40](#)  
«Вожди» А. И. Сумбатова [248](#), [260](#), [261](#)  
«Волки и овцы» А. Н. Островского [159](#), [193](#), [199](#), [207](#), [208](#), [210](#), [213](#)  
«Ворона в павлиньих перьях» Н. И. Куликова [229](#)  
«Воскресение», инсц. по роману Л. Н. Толстого [159](#)  
«Воспитанница» А. Н. Островского [81](#), [96](#), [97](#), [107](#), [111](#) – [113](#), [159](#)  
«Враги» М. Горького [256](#)  
«Все мы жаждем любви» М. М. Федорова [129](#), [139](#)  
«Вышеслав» А. П. Сумарокова [15](#)  
«Выше толпы» О. А. Голохвастовой [206](#)
- «Гамлет» А. П. Сумарокова [12](#)  
«Гамлет» В. Шекспира [22](#), [34](#), [41](#), [61](#), [63](#), [65](#), [132](#) – [435](#), [139](#), [280](#)  
«Генрих IV» В. Шекспира [286](#)  
«Гибель Содома» Г. Зудермана [244](#), [245](#)  
«Горе-злосчастье» В. А. Крылова [205](#), [206](#)  
«Горе от ума» А. С. Грибоедова [21](#), [22](#), [30](#), [41](#), [42](#), [44](#), [46](#), [58](#), [68](#), [80](#), [115](#), [128](#), [136](#), [143](#), [146](#), [147](#), [153](#), [180](#)  
«Горькая судьбина» А. Ф. Писемского [91](#), [95](#), [96](#), [141](#), [161](#) – [163](#), [165](#), [203](#), [286](#)  
«Горячее сердце» А. Н. Островского [81](#), [183](#), [196](#), [248](#), [266](#)  
«Господин Богатонов, или Провинциал в столице» М. Н. Загоскина [21](#)  
«Госпожа Пошлость» Н. Н. Ходотова [261](#)  
«Гражданский брак» Н. И. Чернявского [109](#)  
«Графиня Клара д'Обервиль» О. Анисэ-Буржуа и А.-Ф. Деннери [32](#)  
«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского [87](#), [100](#), [209](#)  
«Григорий Григорьевич Носов» П. С. Федорова [39](#)  
«Гроза» А. Н. Островского [57](#), [75](#), [80](#), [91](#), [96](#) – [102](#), [113](#), [115](#), [133](#), [141](#), [160](#), [161](#), [163](#), [164](#), [182](#), [201](#), [265](#), [277](#), [278](#)



- «Грузинки» Ж. Оффенбаха [130](#)  
«Гувернер» В. А. Дьяченко [113](#), [144](#), [198](#)  
«Гусарская стоянка, или Плата тою же монетой» В. И. Орлова [40](#), [74](#)
- «Дачники» М. Горького [215](#)  
«Два брата» М. Ю. Лермонтова [274](#)  
«Две судьбы» И. В. Шпажинского [259](#)  
«Дворянское гнездо», инсц. П. И. Вейнберга по роману И. С. Тургенева [156](#)  
«Дедушка русского флота» Н. А. Полевого [61](#)  
«Декабрист» П. П. Гнедича [219](#), [264](#)  
«Дело» А. В. Сухово-Кобылина [95](#), [191](#), [195](#), [230](#)  
«Дело житейское» И. В. Шпажинского [167](#)  
«Деловой человек, или Дело в шляпе» Ф. А. Кони [38](#)  
«Денщик» Н. В. Кукольника [33](#), [70](#)  
«Десять невест и ни одного жениха» Ф. Зуппе [127](#)  
«Дети Ванюшина» С. А. Найденова [254](#), [262](#)  
«Дети солнца» М. Горького [215](#), [263](#)  
«Джентльмен» А. И. Сумбатова [259](#)  
«Дидона» Я. Б. Княжнина [15](#)  
«Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [159](#), [210](#), [245](#)  
«Димитрий Донской» В. А. Озерова [17](#), [19](#)  
«Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова [15](#)  
«Дмитрий Самозванец» Н. А. Чаева [140](#)  
«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского [122](#), [266](#)  
«Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева [263](#)  
«Доктор Штокман» Г. Ибсена [246](#)  
«Дом на Петербургской стороне» П. А. Каратыгина [37](#), [71](#)  
«Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера [265](#), [270](#), [271](#), [274](#), [275](#)  
«Дон Карлос» Ф. Шиллера [22](#), [280](#), [286](#)  
«Доходное место» А. Н. Островского [81](#), [91](#), [96](#), [97](#), [104](#) – [111](#), [147](#), [182](#), [191](#),  
[196](#), [206](#)  
«Дочь русского актера» П. И. Григорьева [37](#), [75](#), [87](#)  
«Друзья-журналисты» П. И. Григорьева [39](#)  
«Дядюшкин фрак и тетюшкин капот» Н. Н. Яковлевского [38](#)  
«Дядя Ваня» А. П. Чехова [190](#), [232](#), [234](#), [237](#), [240](#), [243](#), [253](#)
- «Ермак» А. С. Хомякова [64](#)
- «Жена или карты» П. И. Григорьева [87](#)  
«Женитьба» Н. В. Гоголя [50](#), [51](#), [69](#), [76](#), [79](#), [80](#), [170](#)  
«Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [207](#), [210](#), [213](#), [230](#)  
«Жених из долгового отделения» И. Е. Чернышева [77](#), [170](#), [173](#)  
«Жених-нигилист, или Миллион двести тысяч наследства» Е. Соколовой [109](#)  
«Жены наши пропали» П. И. Григорьева [79](#)  
«Жертва за жертву» В. А. Дьяченко [94](#)

- «Живой труп» Л. Н. Толстого [271](#), [276](#)  
«Жизнь Илимova» В. С. Лихачева [259](#)  
«Жизнь и смерть Ричарда III» В. Шекспира [68](#), [69](#)  
«Жизнь человека» Л. Н. Андреева [263](#), [268](#), [278](#), [280](#)
- «Забубённая головушка» Ф. Д. Кареева [139](#)  
«Завещание» П. П. Гнедича [219](#)  
«Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева [71](#), [76](#)  
«Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера [286](#)  
«Заколдованный дом» П. Г. Ободовского [32](#)  
«Законная жена» В. А. Дьяченко [198](#)  
«Заложники жизни» Ф. Сологуба [265](#), [273](#), [275](#)  
«Замок Плесси Летур» К. Делавиня [70](#)  
«За чем пойдешь, то и найдешь» А. Н. Островского [170](#), [182](#)  
«Зачем иные люди женятся» П. И. Григорьева [160](#)  
«Званный вечер с итальянцами» Ж. Оффенбаха [225](#)  
«Зеленое кольцо» З. В. Гиппиус [273](#), [276](#), [277](#)  
«Зима» П. П. Гнедича [219](#)  
«Злоба дня» Н. А. Потехина [192](#), [193](#)  
«Змей Горыныч» В. А. Крылова [205](#)  
«Знаменитый день России. 19 февраля 1861 года» Проскурякова [233](#)
- «Иван Рябов, рыбак архангелогородский» Н. В. Кукольника [33](#), [35](#)  
«Иванов» А. П. Чехова [184](#), [186](#) – [190](#), [232](#), [233](#), [243](#)  
«Иголкин, купец Новгородский» Н. А. Полевого [33](#)  
«Игроки» Н. В. Гоголя [71](#)  
«Идиот», инсц. В. А. Крылова и С. Сутугина по роману  
Ф. М. Достоевского [203](#), [222](#), [223](#)  
«Измена» А. И. Сумбатова [228](#)  
«Именины городничего» С. П. Соловьева [37](#), [75](#)  
«Инесса де Кастро» де Ламотта [59](#)  
«Ипполит» Еврипида [257](#), [267](#)  
«История одного брака» В. А. Александрова [283](#)  
«Ифигения в Авлиде» Ж. Расина [19](#)
- «К мировому» В. А. Крылова [205](#)  
«Каменный гость» А. С. Пушкина [43](#)  
«Карьера» Е. Е. Королева. [137](#)  
«Кассир» С. Н. Худекова и Д. Д. Минаева [200](#)  
«Каширская старина» Д. В. Аверкиева [116](#), [222](#)  
«Кин» А. Дюма [61](#)  
«Князь Даниил Дмитриевич Холмский» Н. В. Кукольника [33](#)  
«Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» Н. В. Кукольника [33](#), [61](#)  
«Князь Серебряный», инсц. романа А. К. Толстого [121](#)  
«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [22](#), [61](#), [63](#)

- «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» А. Н. Островского [122](#)  
«Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Меркульевне»  
В. П. Буренина [144](#)  
«Комедия смерти» В. В. Барятинского [283](#)  
«Комик XVII столетия» А. Н. Островского [221](#)  
«Кому весело живется» В. А. Крылова [205](#)  
«Контрабандисты» В. А. Крылова и С. К. Литвина-Эфрона [205](#)  
«Король» С. С. Юшкевича [247](#), [252](#), [256](#), [257](#)  
«Король, закон и свобода» Л. Н. Андреева [264](#)  
«Король Лир» В. Шекспира [59](#), [61](#), [68](#), [132](#), [133](#)  
«Король Христиан II» Пауля [286](#)  
«Красный кабачок» Ю. Д. Беляева [272](#)  
«Красный цветок» И. Л. Щеглова по рассказу В. М. Гаршина [224](#)  
«Кремнев, русский солдат» И. Н. Скобелева [34](#)  
«Кручина» И. В. Шпажинского [176](#), [203](#), [204](#), [226](#), [248](#)  
«Кулисы» Т. Л. Щепкиной-Куперник [277](#), [284](#)
- «Лабиринт» С. Л. Полякова [283](#)  
«Лебединая песня» («Калхас») А. П. Чехова [186](#)  
«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского [36](#), [37](#), [75](#), [197](#), [225](#)  
«Легкие средства» И. В. Шпажинского [203](#)  
«Лес» А. Н. Островского [207](#), [210](#), [218](#), [227](#), [250](#)  
«Леший» А. П. Чехова [233](#), [234](#)  
«Лиза, или Следствие гордости и обольщения» В. М. Федорова [15](#)  
«Лиза, или Торжество благодарности» Н. И. Ильина [15](#)  
«Ложка первого яруса на последний дебют Тальони» П. А. Каратыгина [38](#)  
«Лорд Квекс» А. Пинеро [261](#)  
«Луч» И. В. Шпажинского [259](#)  
«Лучи и тучи» В. А. Тихонова [144](#)
- «Майорша» И. В. Шпажинского [170](#), [203](#), [204](#), [207](#), [212](#)  
«Мама-колибри» А. Батайля [261](#)  
«Мамуся» В. С. Лихачева [224](#)  
«Мария Стюарт» Ф. Шиллера [62](#), [116](#), [228](#)  
«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [22](#), [29](#), [232](#), [265](#), [277](#) – [282](#)  
«Матрос» Т.-М.-Ф. Соважа и Ж.-Ж. Т. Делюрье [173](#)  
«Матушкина дочка» П. И. Григорьева [41](#)  
«Машенька» А. П. Толченова по поэме А. Н. Майкова [89](#)  
«Медая» И.-Б. Лонжепьера [19](#)  
«Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова [14](#)  
«Меркурий на часах, или Парижская застава» А. А. Шаховского [35](#)  
«Мертвые души», инсц. Н. И. Куликова по поэме Н. В. Гоголя [51](#), [76](#)  
«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [146](#), [153](#), [156](#), [248](#), [266](#)  
«Мечты» Д. Т. Ленского [41](#)  
«Мещане» М. Горького [252](#)

- «Мещанин-дворянин» — см. [«Мещанин во дворянстве»](#)  
«Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера [21](#), [80](#)  
«Мизантроп» Ж.-Б. Мольера [15](#)  
«Миллион» В. П. Мещерского [200](#), [201](#)  
«Милочка» А. И. Пальма [200](#)  
«Милые призраки» Л. Н. Андреева [264](#)  
«Минин» С. И. Висковатова [56](#)  
«Мирская вдова» Е. П. Карпова [218](#)  
«Мнимая Фанни Эльслер» П. И. Григорьева [42](#)  
«Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера [71](#), [197](#), [216](#)  
«Много шума из ничего» В. Шекспира [193](#)  
«Модная лавка» И. А. Крылова [20](#)  
«Молодые супруги» А. С. Грибоедова [21](#)  
«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [42](#), [43](#), [68](#)  
«На бойком месте» А. Н. Островского [193](#)
- «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [81](#), [96](#), [113](#), [114](#),  
[137](#), [193](#), [207](#), [224](#), [277](#)  
«На дне» М. Горького [218](#), [250](#), [251](#)  
«На полпути» А. Пинеро [274](#)  
«На пороге к делу» Н. Я. Соловьева [193](#)  
«На хлебах из милости» В. А. Крылова [205](#)  
«Надо разводиться» В. А. Крылова [152](#), [205](#)  
«Нараспашку» В. А. Тихонова [247](#), [252](#), [255](#)  
«Натуральная школа» П. А. Каратыгина [59](#)  
«Нахлебник» И. С. Тургенева [30](#), [52](#), [88](#), [178](#), [221](#)  
«Наш друг Неклюжев» А. И. Пальма [199](#), [200](#)  
«Невод» А. И. Сумбатова [221](#)  
«Не в свои сани не садись» А. Н. Островского [56](#), [77](#), [98](#), [196](#), [208](#), [266](#)  
«Не все коту масленица» А. Н. Островского [196](#)  
«Не ко двору» В. А. Крылова [205](#)  
«Не сошлись характерами» А. Н. Островского [77](#)  
«Не так живи, как хочется» А. Н. Островского [56](#), [99](#)  
«Не убий» Л. Н. Андреева [272](#)  
«Невеста» Г. И. Чулкова [284](#)  
«Невесте сорок лет, приданого сто тысяч» С. П. Соловьева [137](#)  
«Невод» А. И. Сумбатова [258](#), [260](#), [261](#)  
«Невольницы» А. Н. Островского [160](#)  
«Недоросль» Д. И. Фонвизина [12](#) – [15](#), [21](#), [42](#), [153](#), [226](#), [248](#)  
«Неосторожность» И. С. Тургенева [156](#)  
«Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина [14](#)  
«Нигилисты в домашнем быту» Ф. М. Толстого [110](#)  
«Новички в любви» Н. А. Коровкина [206](#)  
«Новое дело» В. И. Немировича-Данченко [177](#), [248](#), [249](#)  
«Новый Самизель» П. А. Каратыгина [71](#)

- «Ножка» П. А. Каратыгина [40](#)  
«Нора» («Кукольный дом») Г. Ибсена [151](#), [241](#)  
«Ночной туман» А. И. Сумбатова [258](#), [260](#), [261](#)  
«Нынешняя любовь» В. А. Дьяченко [109](#), [198](#)
- «Общество поощрения скуки» Э. Пальерона [206](#)  
«Обыватели» В. А. Рышкова [262](#)  
«Овечий источник» Лопе де Вега [149](#), [228](#), [286](#)  
«Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана [245](#)  
«Озимь» А. А. Лугового [209](#)  
«Около денег» А. А. Потехина и В. А. Крылова [165](#)  
«Омут» М. Н. Владыкина [137](#)  
«Орлеанская дева» Ф. Шиллера [228](#)  
«Орфей в аду» Ж. Оффенбаха [127](#), [129](#), [131](#), [139](#)  
«Ответ» П. Д. Боборыкина [218](#)  
«Отелло» В. Шекспира [61](#), [68](#), [132](#), [133](#), [222](#), [223](#)  
«Отец дебютантки» М.-Э.-Г.-М. Теолона и Ж.-Ф.-А. Байара [36](#)  
«Отец и дочь» П. Г. Ободовского [32](#)  
«Отец каких мало» Н. А. Коровкина [40](#)  
«Отец семейства» И. Е. Чернышева [77](#)  
«Отрезанный ломоть» А. А. Потехина [92](#), [93](#)  
«Отставной театральный музыкант и княгиня» К. Д. Ефимовича [89](#)
- «Параша-Сибирячка» Н. А. Полевого [33](#), [61](#), [79](#)  
«Первое декабря, или Я — именинник» Н. Оникса [37](#)  
«Перед зарею» П. П. Гнедича [219](#)  
«Перед свадьбой» [131](#)  
«Передовые женщины» Крельницкой [109](#)  
«Перикола» Ж. Оффенбаха [131](#)  
«Петербургские квартиры» Ф. А. Кони [38](#), [39](#)  
«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [43](#)  
«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [185](#), [186](#), [221](#), [230](#)  
«Пожарский, или Освобожденная Москва» М. В. Крюковского [25](#), [56](#)  
«Полковник старых времен» А.-О.-Ж. Мельвиля, Габриэля, Ж.-А. Ансело [40](#)  
«Поликсена» В. А. Озерова [19](#)  
«Полубарские затеи, или Домашний театр» А. А. Шаховского [21](#)  
«Поруганный» П. М. Неvejeина [284](#)  
«Последняя жертва» А. Н. Островского [81](#), [141](#), [159](#), [163](#), [183](#), [207](#), [213](#)  
«Потребность нового моста через Неву, или Расстроенный сговор» [30](#)  
«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского [159](#), [193](#), [213](#), [266](#)  
«Праздничный сон — до обеда» А. Н. Островского [77](#), [99](#)  
«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха [127](#) – [131](#)  
«Преступление и наказание», инсц. Я. А. Дельера по роману  
Ф. М. Достоевского [225](#)  
«Приемыш» Г. В. Кугушева [137](#)

- «Призраки счастья» В. А. Крылова и И. А. Всеволожского [207](#)  
«Притворная неверность» А. Барта, переделка А. С. Грибоедова [21](#)  
«Провинциалка» И. С. Тургенева [30](#), [53](#), [76](#), [156](#)  
«Прогрессист-самозванец» Маркова [109](#)  
«Простушка и воспитанная» Д. Т. Ленского [126](#)  
«Простая история» И. В. Шпажинского [204](#)  
«Против течения» В. А. Крылова [205](#)  
«Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева [221](#), [263](#), [272](#)  
«Прохожие» В. А. Рышкова [262](#)  
«Псковитянка» Л. А. Мея [117](#), [143](#)  
«Птенцы последнего слета» А. Ф. Писемского [200](#)  
«Птички певчие» Ж. Оффенбаха [128](#), [139](#)  
«Пустая ссора» А. П. Сумарокова [12](#)  
«Пустодомы» А. А. Шаховского [20](#)  
«Пустомеля» В. И. Лукина [15](#)  
«Пучина» А. Н. Островского [96](#), [110](#), [111](#), [259](#)  
«Рабочая слободка» Е. П. Карпова [218](#), [221](#)
- «Разбойники» Ф. Шиллера [17](#), [61](#)  
«Развязка “Ревизора”» Н. В. Гоголя [72](#)  
«Ранняя осень» Е. П. Карпова [218](#)  
«Расточитель» Н. С. Лескова [94](#)  
«Ревизор» Н. В. Гоголя [8](#), [16](#), [30](#), [41](#), [46](#) – [50](#), [69](#), [76](#), [79](#), [83](#), [87](#), [115](#), [136](#), [137](#),  
[139](#), [147](#), [153](#), [154](#), [180](#), [197](#), [226](#)  
«Ричард Дарлингтон» А. Дюма и Дино [59](#)  
«Розана и Любим» Н. П. Николева [14](#)  
«Роман тети Ани» С. А. Найденова [262](#)  
«Романтики» Э. Ростана [274](#)  
«Рука всевышнего отечество спасла» Н. В. Кукольника [27](#), [33](#), [61](#)  
«Русская свадьба на исходе XVI века» П. П. Сухонина [123](#)
- «Самородок» И. Н. Ге и И. А. Салова [202](#)  
«Санкт-Петербургский гостиный двор» М. А. Матинского [14](#)  
«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [8](#), [30](#), [53](#) – [55](#), [87](#), [136](#), [178](#), [180](#),  
[193](#), [195](#), [226](#), [277](#)  
«Свадьба Фигаро» П.-О. Бомарше [22](#)  
«Сват Фадеич» Н. А. Чаева [116](#)  
«Свет не без добрых людей» Н. М. Львова [105](#)  
«Светит, да не греет» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [149](#), [210](#)  
«Светские ширмы» В. А. Дьяченко [109](#), [198](#)  
«Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского [30](#), [81](#), [96](#), [97](#), [102](#) – [104](#), [196](#), [209](#),  
[218](#)  
«Своя семья, или Замужняя невеста» А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова,  
Н. И. Хмельницкого [21](#), [42](#)  
«Святослав» В. Р. Зотова [79](#)

«Северо Торелли» Ф. Коппе [286](#)  
«Севильский цирюльник» П.-О. Бомарше [219](#)  
«Семейная драма» Карре и Барбье [70](#)  
«Семейная картина» А. Н. Островского [77](#)  
«Семейные пороги» В. А. Дьяченко [94](#)  
«Семейные расчеты» Н. И. и Н. Н. Куликовых [149](#)  
«Семейный суд» В. А. Каратыгина [59](#)  
«Семира» А. П. Сумарокова [15](#)  
«Семья» В. А. Крылова [167](#), [176](#)  
«Сентябрьская ночь» П. А. Каратыгина [74](#)  
«Сердце не камень» А. Н. Островского [183](#), [221](#), [249](#), [277](#)  
«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [268](#)  
«Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина [284](#)  
«Симфония» М. И. Чайковского [150](#)  
«Синав и Трувор» А. П. Сумарокова [12](#), [14](#)  
«Синяя борода» Ж. Оффенбаха [131](#)  
«Синяя птица» М. Метерлинка [268](#)  
«Сказка жизни» С. Пшибышевского [278](#)  
«Скапиновы плутни» Ж.-Б. Мольера [80](#)  
«Складчина на ложу в итальянскую оперу» П. И. Григорьева [38](#)  
«Скрытое преступление» В. А. Дьяченко [198](#)  
«Скупой» Ж.-Б. Мольера [80](#)  
«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина [42](#) – [44](#)  
«Слепая любовь» Н. В. Грушко [284](#)  
«Слобода Неволья» («Вьюга») Д. В. Аверкиева [117](#)  
«Слово и дело» Ф. Н. Устрялова [109](#)  
«Смерть или честь» Н. А. Полевого [34](#)  
«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [117](#) – [121](#), [139](#), [266](#), [287](#)  
«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [191](#), [196](#)  
«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [95](#), [287](#)  
«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [274](#)  
«Снегурочка» А. Н. Островского [221](#), [278](#)  
«Современная барышня» В. А. Дьяченко [94](#)  
«Солиман II, или Три султанши» [40](#)  
«Сон в летнюю ночь» В. Шекспира [143](#)  
«Сорванец» В. А. Крылова [159](#), [205](#), [206](#)  
«Спасенное знамя» И. Анца [56](#)  
«Станционный смотритель» инсц. Н. И. Куликова по повести А. С. Пушкина [88](#)  
«Старая сказка» П. П. Гнедича [202](#)  
«Старый Гейдельберг» В. Мейера-Ферстера [232](#)  
«Старый дом» А. М. Федорова [224](#), [260](#)  
«Старый закал» А. И. Сумбатова [221](#)  
«Стены» С. А. Найденова [221](#), [247](#), [253](#) – [256](#), [262](#)  
«Стойкий принц» П. Кальдерона [273](#), [274](#)  
«Страсть сочинять, или Вот разбойник» Ф. А. Кони [32](#)

«Студент, артист, хорист и аферист» Ф. А. Кони [40](#)  
«Сумасшествие от любви» Тамайо и Бауса [165](#)

«Таланты В поклонники» А. Н. Островского [90](#), [160](#), [212](#), [249](#)  
«Тартюф» Ж.-Б. Мольера [21](#)  
«Татьяна Репина» А. С. Суворина [176](#)  
«Титулярные советники в домашнем быту» Ф. А. Кони [29](#), [74](#)  
«Тихая пристань» В. П. Зубова [261](#)  
«Ткачи» Г. Гауптмана [285](#)  
«Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева [264](#)  
«Трактирщица» К. Гольдони [151](#)  
«Три сестры» А. П. Чехова [179](#), [191](#), [239](#), [240](#), [243](#), [253](#)  
«Тридцать лет, или Жизнь игрока» В.-А. Дюканжа и Дино [22](#)  
«Трудовой хлеб» А. Н. Островского [159](#)  
«Тяжба» Н. В. Гоголя [76](#)  
«Тяжелые дни» А. Н. Островского [196](#)

«У царских врат» К. Гамсуна [265](#), [268](#) – [270](#), [274](#), [275](#)  
«Уголино» Н. А. Полевого [61](#), [79](#)  
«Укрощение строптивой» В. Шекспира [151](#)  
«Уриель Акоста» К. Гуцкова [229](#)  
«Урок дочкам» И. А. Крылова [20](#)  
«Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. А. Шаховского [20](#)  
«Утро у Хрептюгина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [95](#)

«Фауст и город» А. В. Луначарского [169](#)  
«Фауст наизнанку» Ф.-Р. Эрве [128](#)  
«Федра» Ж. Расина [19](#)  
«Фимка» В. О. Трахтенберга [221](#), [252](#), [253](#), [255](#), [266](#)  
«Финансовый гений» А. Ф. Писемского [200](#)  
«Фингал» В. А. Озерова [17](#), [19](#), [42](#)  
«Флавия Тессини» Т. Л. Щепкиной-Куперник [284](#), [287](#)  
«Фофан» И. В. Шпажинского [203](#), [204](#)  
«Фрол Скобеев» Д. В. Аверкиева [116](#)  
«Фру-фру» («Ветерок») А. Мельяка и Ф.-Ж. Галеви [151](#)

«Харьковский жених» Д. Т. Ленского [40](#)  
«Холопы» П. П. Гнедича [219](#), [264](#)  
«Холостяк» И. С. Тургенева [30](#), [52](#), [71](#), [76](#), [77](#), [156](#), [177](#)  
«Хорев» А. П. Сумарокова [12](#)  
«Хрущевские помещики» А. Ф. Федотова [144](#)

«Царская невеста» Л. А. Мея [70](#)  
«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [241](#), [266](#)  
«Цыганка» [42](#)



- «Чад жизни» Б. М. Маркевича [150](#)  
«Чайка» А. П. Чехова [190](#), [221](#), [232](#), [235](#), [237](#), [240](#), [241](#), [243](#), [249](#)  
«Чародейка» И. В. Шпажинского [166](#), [203](#), [204](#)  
«Черный день на Черной речке» Н. Н. Яковлевского [79](#)  
«Чиновник» В. А. Сологуба [105](#)  
«Что имеем — не храним, потерявши — плачем» С. П. Соловьева [197](#)  
«Чудовищи» А. П. Сумарокова [12](#)
- «Шалость» В. А. Крылова [205](#)  
«Шекспировы духи» В. К. Кюхельбекера [58](#)  
«Школа жен» Ж.-Б. Мольера [21](#), [286](#)  
«Школа мужей» Ж.-Б. Мольера [286](#)  
«Шкуна Ньюкарлеби» Ф. В. Булгарина [34](#)  
«Шут Тантрис» Э. Хардта [273](#) – [275](#)  
«Шутники» А. Н. Островского [182](#), [207](#), [234](#)
- «Эгмонт» И.-В. Гете [229](#), [230](#), [285](#)  
«Эдип в Афинах» В. А. Озерова [17](#), [19](#), [68](#), [69](#)  
«Электра и Орест» П.-Ж. Кребильона [59](#)  
«Эрнани» В. Гюго [143](#), [228](#), [231](#)  
«Эсмеральда, или Четыре рода любви» Ш. Бирх-Пфейффер по роману В. Гюго  
«Собор Парижской богородицы», перевод В. А. Каратыгина [31](#), [41](#)
- «Юлий Цезарь» В. Шекспира [143](#)
- «Ябеда» В. В. Капниста [13](#), [21](#), [42](#)