## Русский театр XIX века

**Валентина Федоровна Федорова**

**РУССКИЙ ТЕАТР XIX ВЕКА**

XIX век в жизни русского театра — «золотой век», в течение которого были созданы величайшие произведения классической драматургии, русская актерская школа. XIX век начался с формирования реалистических принципов драматургии и актерской игры и закончился рождением режиссерского театра, обобщившего опыт достигнутого в течение столетия отечественным сценическим искусством. Теоретическое обоснование принципы этого искусства получили в трудах К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. В книге прослежены этапы становления реалистического метода на материале творчества драматургов и актеров петербургского и московского драматического театра.  
Кинга предназначена слушателям театральных факультетов народных университетов культуры и всем любителям сценического искусства.



**НАЧАЛО ВЕКА**  
  
30 августа 1756 года в России был учрежден государственный публичный театр. Годом раньше был основан в Москве первый русский университет. Союз и взаимодействие этих двух центров культуры на многие десятилетия станет определяющим для жизни мыслящей России.  
Однако и до 1756 года существовали на Руси различные формы зрелищ. Народный театр жил в разнообразных массовых игрищах и в представлениях вечных странников — скоморохов. Разрешенные указом 1750 года повсеместно возникали частные, крепостные труппы. В Петербурге был театр придворный, куда в 1752 году пригласили из Ярославля труппу Ф. Волкова, которая вскоре была отправлена обратно, в столице остались для обучения лишь наиболее способные ее актеры.  
Родилась и драматургия: в 1747 году А. П. Сумароков опубликовал первую русскую трагедию «Хорев».  
С именами Ф. Волкова и А. Сумарокова и связано возникновение профессионального театра в России. Дальнейшее его развитие было обусловлено взаимосвязью и взаимовлиянием драматургии и актерского ис-кусства. Причем теорию сценического творчества создавали в России преимущественно драматурги — Пушкин, Гоголь, Островский. Из актеров только Щепкин занимался осмыслением законов своего искусства, после него актеры-теоретики, актеры-мыслители появились лишь и конце XIX века.  
Самым большим событием накануне XIX столетия было понижчшо комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль», сатирически остро изображавшей нравы крепостнической России. В статье «Новая фаза русской литературы» А. И. Герцен писал: «Этот первый смех... далеко отозвался и разбудил целую фалангу великих насмешников, и их-то смеху сквозь слезы литература обязана своими крупнейшими успехами и большею частью своего влияния в России».  
«Фаланга великих насмешников» от Грибоедова до Салтыкова-Щедрина и составила творческий авангард русской драматической литературы XIX века. Комедия стала «главным» жанром столетия, в течение которого русские драматурги создали все, что составляет сегодня огромное понятие классики.  
В начале века в Петербурге и в Москве уже существовали императорские труппы, но история Малого театра начинается в 1824 году, когда для него было построено специальное здание. Московский театр всегда был более демократичным, чем столичный, потому что значительную часть его труппы составляли бывшие крепостные актеры.  
Русский театр начала века отличает жанровое многообразие. Активно развивалась комедия. В 1800 году И. А. Крылов (1769—1844) написал «шуто-трагедию» под названием «Подщипа» — сатиру на двор Павла I. Антимонархическая тенденция придавала ей политическую остроту, что и определило сценическую судьбу пьесы: домашним спектаклем, для которого она была написана и в котором автор играл главную роль Грум- фа, она и была исчерпана. Напечатать же «Подтипу» удалось только через семьдесят с лишним лет.  
Комедии А. А. Шаховского, М. Н. Загоскина, Н. И. Хмельницкого, многочисленные водевили особой остротой не отличались, высмеивали недостатки отдельных людей, а не пороки общества. Сценический успех они имели настолько большой, что авторам порой приходилось писать продолжение. Так, Шаховской после «Полубарских затей, или Домашнего театра» о разбогатевшем выскочке Транжирине написал «Чванство Транжирина, или Следствие полубарских затей»; Загоскин тоже продлил сценическую жизнь своего Богатонова («Господин Богатонов, или Провинциал в столице») во «второй серии» — «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе».  
Другим популярным жанром была сентиментальная драма. Здесь пальму первенства держали два автора: Н. И. Ильин — из его пьес наибольшим успехом пользовалась «Лйза, или Торжество благодарности», и В. М. Федоров, прославившийся главным образом вольной переделкой «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина — драмой «Лиза, или Следствие гордости и обольщения», где был дописан благополучный конец и введены новые персонажи.  
И комедия и сентиментальная драма сыграли прогрессивную роль — они приближали русскую сцену к простоте характеров, языка, чувств, уводили ее от канонов классицистской трагедии с ее тяжелым александрийским стихом, обязательностью «трех единств», с героями-царями.  
Однако в 1810-е годы, отвечая патриотическим настроениям общества, классицистская трагедия вновь активизировалась. Наибольший успех выпал на долю Владислава Александровича Озерова (1769—1816).  
Озеров дебютировал в 1798 году пьесой «Ярополк и Олег», успеха не имевшей. Признание автору принесла вторая его трагедия — «Эдип в Афинах» (1804). В основу сюжета Озеров взял фивскую легенду, которая не раз использовалась драматургами разных времен, начиная с Софокла. Дальше следовал триумф за триумфом. «Фингал» (1805) и «Дмитрий Донской» (1807) —вершины славы Озерова. Содержание «Фингала» было заимствовано из «Оссиановых поэм» шотландского поэта Макферсона, «Дмитрий Донской» трактовал один из эпизодов русской истории, что было по тем временам явлением новаторским. В 1809 году Озеров написал последнюю свою трагедию «Поликсена», и хотя сюжет ее был заимствован у Гомера, в пьесе содержались довольно прозрачные намеки на современную политическую ситуацию. Это и определило ее сценическую судьбу: после первого представления «Поликсена» была снята.  
Взлет драматурга был чрезвычайно кратким, но пьесы Озерова долго держались в репертуаре и сыграли позитивную роль в истории отечественного театра. Это не были исторические трагедии в полном смысле слова: история в них трактовалась достаточно вольно и использовалась ради современных ассоциаций, которые от пьесы к ппьесе обретали все более очевидный политический оттенок.  
Озеров пытался отступать от традиций классицизма, попытки его были довольно робкие, но для своего времени существенные. Под влиянием возникших в русской литературе течений — сентиментализма и романтизма — он наделял своих героев сильными чувствами, делал их более человечными и простыми. Критика более позднего времени не признавала в пьесах Озерова особых достоинств. Белинский видел в них «расплывающу-юся слезливую раздражительность чувствительности и искусственную красоту стилистики». Пушкин не находил в них «достоинств великой народности», ибо драматург показывал народ лишь через выбор «предметов из отечественной истории» и «русские выражения», а не через «образ мыслей и чувствований». Но декабристы высоко ценили Озерова.  
Творчество драматурга способствовало усилению интереса искусства к русской истории. Под влиянием «Дмитрия Донского» была написана пьеса М. В. Крюковского «Пожарский, или Освобождение Москвы», появившаяся в 1807 году и имевшая большой успех, хотя и не обладала ни художественными достоинствами трагедий Озерова, ни прогрессивностью взглядов автора. Получившая официальную поддержку, эта пьеса время от времени возрождалась на сцене, особенно по торжественным случаям. В частности, именно «Пожарским» открывался в 1832 году Александринский театр.  
Трагедия начала века имела прекрасных исполнителей. Екатерина Семеновна Семенова (1786—1849) — дочь крепостной крестьянки, ученица И. А. Дмитревского— дебютировала на сцене в 1803 году, а через год всеобщий восторг вызвало ее исполнение роли Антигоны в трагедии Озерова «Эдип в Афинах». С творчеством этого драматурга связаны и другие блестящие успехи актрисы — она играла Мойну в «Фингале» и Ксению в «Дмитрии Донском», украсив своим исполнением, по словам Пушкина, «несовершенные творения несчастного Озерова». Среди наиболее значительных ее ролей — Федра в трагедии Расина, шекспировские Эльдемона (Дездемона), Корнелия и Офелия.  
В 1808 году в Петербург приехала французская актриса Жорж и в течение нескольких лет играла те же роли, что и Семенова, разделив зрителей на два противоборствующих лагеря. В «Моих замечаниях об русском театре» Пушкин, сравнивая двух трагических актрис, отдает решительное предпочтение Семеновой перед «бездушной» Жорж, ценя в русской артистке «чувство живое и верное», «игру всегда свободную, всегда ясную, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения». Он отмечает и самобытность дарования артистки: «Семенова никогда не имела подлинника».  
Алексей Семенович Яковлев (1773—1817), сын костромского купца, тоже стал актером с благословения Дмитревского. Он дебютировал на сцене в 1794 году, играл в трагедиях Сумарокова и Княжнина, но высшие его достижения — озеровские Тезей («Эдип в Афинах»), Фингал и особенно Дмитрий Донской. Актер неровный, он, по словам Пушкина, «имел часто восхитительные порывы гения». Второй период творчества актера отмечен отходом от классицизма, стремлением к глубине и истинности чувства.  
Яковлев первый на русской сцене сыграл Отелло и Гамлета в пьесах Шекспира. С успехом выступал он и в сентиментальной драме, русской и переводной, в том числе и в популярной в то время пьесе «Ненависть к людям и раскаяние» А. Коцебу, реакционного писателя, автора более двухсот пьес, отличавшихся ловко «закрученной» интригой, эффектными драматическими положениями и выигрышными ролями, что и привлекало в них актеров. Мелодрама «Ненависть к людям и раскаяние» буквально не сходила со сцены, несмотря на то что постоянно подвергалась уничтожающей критике и послужила поводом для презрительного термина «коцебятина», что давался самым пошлым, безвкусно сентиментальным, но крепко скроенным пьесам. Яковлев положил начало традиции исполнения роли Мейнау как дра-мы отверженного. Романтизируя героя, актер обнаружил в образе и социальную остроту, и человечность.  
В бенефисе Яковлева в 1814 году впервые появилась па русской сцене пьеса Шиллера «Разбойники» в переделке Н. Н. Сандунова.  
Большое влияние на искусство начала XIX века оказали декабристы, которые придавали первостепенное значение театру как средству пропаганды политических идей (об этом даже было записано в Уставе Союза бла-годенствия). Поэтому при тайных декабристских организациях создавались «побочные управы» и «вольные общества» («Зеленая лампа», например, была «побочной управой» Союза благоденствия). Между разными группами декабристов единомыслия в вопросах эстетических не было. На страницах журналов и на заседаниях литературных обществ велись жаркие теоретические баталии, в которых рождалась художественная программа гражданского, политического театра, отразившая антикрепостнические, тираноборческие идеи декабристов и одновременно слабости самого движения — прежде всего отсутствие связи с народом. Свой положительный идеал они видели в герое-одиночке, борце против тирании, народу же отводили роль пассивную. По существу своему это было дворянское искусство. Из всех жанров идеологи декабристского театра единодушно признавали трагедию.  
Декабристы стремились к созданию и определенной актерской школы, уделяя большое внимание проблемам исполнительского искусства. Не ограничиваясь обсуждением сыгранных ролей, декабристы занимались с ак-терами. Так, Е. С. Семенова была ученицей Н. И. Гнедича, В. А. Каратыгин — учеником П. А. Катенина.  
Создав теорию нового театра, декабристы не успели реализовать ее. Наиболее активно писал и переводил для театра П. А. Катенин (1792—1853). Самое значительное его произведение — стихотворная трагедия «Андромаха» (1819), самостоятельная пьеса на сюжет трагедии Расина. Попавшая на сцену лишь в 1827 году пьеса успеха не имела, казалась безнадежно устаревшей. Пушкин, хотя и оценивал «Андромаху» довольно высоко, об авторе говорил, что тот «опоздал родиться — и своим характером и образом мыслей весь принадлежит 18 столетию».  
В. К. Кюхельбекер (1797—-1846)—лицейский товарищ Пушкина, поэт, философ — был автором трагедии «Аргивяне», одного из самых крупных драматических произведений декабристской литературы. Написанная в духе античной трагедии — хор пленных аргивян ведет и комментирует действие,— пьеса была проникнута современными политическими мотивами, и в тиране Тимофане читатели без труда узнавали Александра I, «Аргивяне» не только не пили разрешены к постановке и публикации, но и фигурировали и качестве обвинительного документ но время следствия но делу декабристов.  
В тюрьме и ссылке Кюхельбекер не переставал работать. Он закончил в 1834 году историческую трагедию «Прокопий Ляпунов» — единственное декабристское произведение, где народ показан активной действующей силой. Но по художественным приемам и по проблематике пьеса была привязана к тому времени, когда автор был на свободе. Не зная и не понимая перемен в общественной и литературной жизни, Кюхельбекер остался в своём времени.  
В ссылке же предпринял он титанический труд — перевел многие исторические хроники и трагедии Шекспира В 1845 году он отправил все созданное В. А. Жуковскому. Список содержал восемь оригинальных пьес и пять переводов, но при жизни Кюхельбекера ни поставлено, ни напечатано ничего не было.  
Декабристы сыграли огромную роль в формировании общественных, политических и эстетических взглядов, они активизировали творческую мысль эпохи.

**А. С. ПУШКИН (1799—1837)**



Александр Сергеевич Пушкин — явление уникальное не только в русской, но и в мировой истории. Трудно даже представить, каким образом за столь ко-роткую жизнь он успел так много сделать во всех областях духовной жизни, к которым прикасался, так полно и всесторонне не только осветить каждую интересовавшую его проблему, по и открыть новые пути подхода к ней, новую точку зрения на предмет изучения.  
Родившись накануне XIX столетия, Пушкин жил вместе с новым веком, постигая и опережая его, стал его избранником, его талантом, его совестью, душой и — вечной его молодостью. Творчество Пушкина стало границей между двумя веками в русском искусстве.  
Литература и театр вошли в жизнь Пушкина с детства. Рано обнаружив «охоту к чтению», он познакомился прежде всего с пьесами Мольера, Корнеля, Расина, Вольтера. Не случайно первую свою комедию «По-хититель», написанную в одиннадцать лет и разыгранную автором перед единственным зрителем — сестрой, Пушкин, по собственному его признанию, «похитил у Мольера», за что и был «освистан партером».  
Лицейский период — начало формирования его эстетических взглядов. Пушкин отвергал Сумарокова и Озерова, восхищался Радищевым, «злым крикуном» Вольтером, «бесценным шутником» Крыловым, но выше всех ценил Фонвизина.  
В лицее существовал любительский театр, где ставились пьесы из репертуара императорских театров, но создавались и собственные. Пушкин, никогда не стремившийся к актерству, тягу к драматургии обнаружил уже тогда. В 1813 году вместе с М.. Л. Яковлевым он написал комедию «Так водится в свете», рукопись которой не сохранилась. 10 декабря 1815 года записывал в дневни-ке: «Начал комедию — не знаю, кончу ли». Стихотворная комедия в пяти актах «Философ» осталась незаконченной, рукопись автор уничтожил.  
В Царском Селе находился крепостной театр графа В. Толстого, имевший довольно разнообразный репертуар. Этот театр охотно посещали лицеисты. Первое стихотворение Пушкина 1813 года — «К Наталье» обращено к актрисе этого театра, ей же написаны стихи «К молодой актрисе».  
Первая критическая статья — тоже о театре. Набросок «Мои мысли о Шаховском», где содержится оценка автора популярных комедий как «худого писателя», критикуется его «метод» написания пьес: «Замечая все смешное или замысловатое в обществах, пришед домой, все записывает и потом как ни попало вклеивает в свои комедии»,— этот набросок позволяет судить и о направлении мысли самого Пушкина, и о несомненном его ин-тересе к драматическому искусству.  
Окончив лицей, поэт погружается в вихрь жизни, свободной от «неволи милой». Он бывает в разных домах, в театре, на «чердаке» у Шаховского, где встречается с актерами, с писателями. Отношение его к Шаховскому изменилось: пьес его Пушкин по-прежнему не принимал, но истинность его привязанности к театру оценил.  
В 1820 году для одного из заседаний «Зеленой лампы» Пушкин начал писать доклад «Мои замечания об русском театре, который содержал анализ творче-ства Семеновой и Яковлева. Большое место уделялось публике, которая «образует драматические таланты», критикуя ее за невежество, дурной вкус и равнодушие.  
По России уже ходили в списках его стихи — ода «Вольность», «Деревня», послание «К Чаадаеву», многочисленные эпиграммы, приводящие в восторг не только молодых вольнодумцев, но и признанных поэтов. «О! Как стал писать этот злодей!» — восхищался Батюшков. Вяземский в письме к А. И. Тургеневу сообщал, что он «с ума сошел от стихов Пушкина». А поэт, верный своеобразной программе, изложенной им в стихотворном послании «К Каверину», действительно дружил «с стихами, с картами, с Платоном и с бокалом». Он посещал театры, влюблялся, кутил с друзьями и — жадно впитывал все литературные и театральные впечатления, постепенно вырабатывая собственную позицию в идейной и художественной разноголосице времени. Просто удивительно, как юноша, которому едва минуло двадцать, ведя рассеянный, светский образ жизни, всего за три года, с 1817-го по 1820-й, сумел обобщить идеи и тенденции современного ему театра и получить материал для раздумий, которые очень скоро приведут к теоретическому и практическому обоснованию принципов новой эстетической школы - школы реализма, манного направлении русского театра,  
Интерес к драматическому искусству и интерес к отечественной истории — два постоянных спутника Пушкина в течение всей жизни. «Уважение к минувшему — вот черта, отличающая образованность от дикости»,— считал он. Причем размышления о «делах давно минувших дней» и дней сегодняшних нередко приводили его к решению написать пьесу. В период южной ссылки он замышляет то политическую трагедию о Вадиме Новгородском, то комедию о молодом повесе-игроке, проигравшем в карты своего слугу. Эти замыслы остались неосуществленными. Из «Вадима» сохранился лишь отрывок, написанный в форме классицистской трагедии; из комедии — план, стихотворный набросок да имена некоторых героев.  
В Михайловском, отрезанный от театра, от непосредственного общения с друзьями, начал Пушкин осуществление своей театральной программы. Он работал над трагедией «Борис Годунов». Начав пьесу в конце 1824-го, 7 ноября 1825 года он уже закончил ее. Результатом был удовлетворен. «Я написал трагедию и ею очень доволен»,— сообщал он одному из друзей.  
Столь быстрому написанию, однако, предшествовала огромная работа. Пушкин изучал исторические материалы, особенно «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина. «Ты хочешь плана? — писал он в сентябре 1825 года П. А. Вяземскому,— возьми конец десятого и весь одиннадцатый том, вот тебе и план». Труд Карамзина поэт высоко ценил, считая его «не только созданием великого писателя, но и подвигом честного человека». Но, следуя ему в фактическом изложении событий «смутного времени», Пушкин в понимании их расходился с Карамзиным, противопоставляя его мо-нархической концепции собственный взгляд на русскую историю, на проблему взаимоотношений самодержавной власти и народа.  
Пушкин создал истинно народную трагедию. Вопреки современным ему театральным теориям, народ в «Борисе Годунове» — не толпа, ведомая героем-одиночкой, а активное действующее лицо, с которым считаются:  
Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?  
Не войском, нет, не польскою помогой,  
А мнением, да! мнением народным.  
В трагедии показано растущее от картины к картине недовольство народа «царем Иродом», все более энергичное и завершающееся знаменитой последней репликой: «Народ безмолвствует» (дописанной уже после восстания декабристов), в которой, по словам Белинского, «слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд над новою жертвой». Вместе с тем активность народа в трагедии не направлена осо-знанностью цели, она слепа (и это тоже историческая объективность), поэтому может быть использована и боярами и Самозванцем.  
Народность произведения — в характеристике исторических персонажей, которые не являются рупорами авторских идей, а наделены индивидуальными характерами, раскрывающимися по-разному в зависимости от ситуации. Автор не сглаживает противоречий Бориса, раскрывает его государственный ум и талант, его человеческую значительность, силу его душевных страданий и вместе с тем его историческую обреченность.  
Не связанный никакими формальными канонами, Пушкин избирает шекспировский принцип построения произведения («Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов») — отказ от единства места действия (в трагедии их много) и времени (события пьесы охватывают несколько лет); свободный монтаж эпизодов, объединенных единой мыслью, а не одним героем. В первых трех сценах ни одно из главных действующих лиц — ни Борис, ни Самозванец — не появляется, финальные сцены тоже обходятся без них. Во-обще из двадцати трех картин пьесы Борис действует и шести, Самозванец в девяти. Создавая произведение  
«судьбе народной», Пушкин не поддается «предрассудку любимой мысли» и выстраивает объективную и сложную картину отношений различных социальных групп: сталкивает антинародную политику Годунова со столь же чуждой народным интересам авантюрой Самозванца, с политикой бояр, одинаково враждебной и Годунову и народу.  
Шекспировский принцип — ив нарушении жанрового единства, в соединении трагического и комического, высокого и «низкого» стиля, необходимого для изображения «людей простых и грубых».  
Народность «Бориса Годунова» — в языке. Отказавшись от принятого в трагедии александрийского стиха, Пушкин дерзко соединил рифмованный и белый пятитонный стих и даже ввел «презренную прозу»; дал каждому персонажу свою речевую характеристику.  
Пушкин хотел видеть свою трагедию на сцене. Через Катенина он просил А. М. Колосову сыграть Марину Мнишек. Катенин ответил, что актриса «с охотою возьмется играть в твоей трагедии, но мы оба боимся, что почтенная дама цензура ее не пропустит». Так и случилось. На основании отзыва цензора Николай I предложил Пушкину переделать его «комедию» в «историческую повесть или роман наподобие Вальтер Скотта», на что автор через Бенкендорфа ответил, что «не в силах уже переделать... однажды написанное». Трагедия была поставлена только в 1870 году и то не полностью (шестнадцать сцен из двадцати трех).  
Приехав в 1826 году в Москву, Пушкин начал читать с мою пьесу в разных домах. По отзывам Погодина и Шенырева, читал он прекрасно. Многие приняли трагедию восторженно. «Наконец прочли «Годунова». Вот истин па сцене. Пушкин! ты будешь синонимом нашей литературы»,— записывал М. П. Погодин в своём «Дневнике» 12 октября 1826 года; а 7 ноября новая за-пись «Переписывал с восхищением «Годунова». Чудо!» Одни оценивали трагедию как произведение зрелого таланта, другие сомневались, что «Пушкин рожден для драматического рода», считая его «слишком объек-тивным». В свою очередь, Д. В. Веневитинов именно в объективности видел одно из самых больших достоинств произведения. «Личность поэта не выступает ни на одну минуту: все соответствует духу времени и характеру действующих лиц»,— писал он. А сцену в келье ставил в ряд «со всем, что есть лучшего у Шекспира и Гете». Цензура усмотрела в пьесе намек на восстание декабристов, на что Пушкин ответил, что «все смуты похожи одна на другую». Однако политические ассоциации в «Борисе Годунове», безусловно, были, не отрицал этого и автор, признававшийся, что ему не удалось спрятать «уши под колпак юродивого. Торчат!».  
Хотя в 1831 году Пушкину после долгих хлопот удалось опубликовать пьесу, на русский драматический театр своего времени «Борис Годунов» большого влияния не оказал. «Словно гигант между пигмеями до сих пор высится между множества квазирусских трагедий пушкинский «Борис Годунов» в гордом и суровом уединении, в недоступном величии строгого художественного стиля и благородной классической простоты»,— писал В. Г. Белинский.  
«Бориса Годунова» отделяло от последующих драматических опытов Пушкина восстание декабристов. Уходили друзья, кое-кто внезапно метнулся вправо, реакционная критика писала о падении таланта Пушкина. Он был окружен пустотой, много говорил об одиночестве поэта в мире, его посещали приступы отчаяния. Но именно 1830-е годы стали еще одним мощным взлетом пушкинского гения. В течение знаменитой «Болдинской осени» он создал «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя», «Пир во время чумы».  
Цикл «Маленьких трагедий» представляет собой совершенно новый тип драмы. Это опыт исследования «человеческих страстей», нравственных проблем и их социальных истоков. Пушкин берет в качестве героев фигуры исторические или имеющие литературную биографию и философски осмысляет «судьбу человеческую» в кульминационный момент в жизни человека; говорит о трагической неизбежности гибели на пороге осуществле-ния мечты, о зыбкости, невозможности счастья в этом мире. Исследуя пороки своего времени—скаредность, зависть, беспечную любовь, страх,— он берет все эти понятия в расширительном, внебытовом их значении. Он не показывает и процесса — только результат, что позволяет ему достигнуть поразительной силы образной концентрации.  
В «Скупом рыцаре» Барон показан в момент краха его надежды «отселе», из подземелья с набитыми золотом сундуками, «править миром». Пушкин раскрывает страшную разрушительную силу золота, которое убивает в человеке все естественные чувства, даже отцовскую любовь; власть золота делает человека не властелином, а рабом, подчиняет его душу законам антигуманным, бесчеловечным.  
Гибелью Моцарта разрешается конфликт «таланта и гения» в другой «маленькой трагедии». И вопрос Сальери:  
...но ужель он прав,  
И я не гений?..  
останется в веках, как вечной останется зависть посредственности к гению. И хотя некоторые исследователи связывали тему пьесы со спорами вокруг Мочалова и Каратыгина, светлый образ «гуляки праздного» — Моцарта навсегда свяжется в нашем представлении с самим Пушкиным.  
Пушкинская версия одного из самых распространенных в мировой литературе «бродячих сюжетов» — легенды о Дон Жуане — отличается новизной ее осмысления: Дон Гуан гибнет в момент обретения наивысшего счастья. Советский историк театра С. С. Данилов определяет тему произведения как «извечное общечеловеческое стремление к прекрасному», которое «всегда остается недосягаемым идеалом».  
Преобразуя мировые сюжеты, домысливая исторические судьбы, Пушкин даже в перевод фрагмента из произведения английского поэта-романтика Вильсона «Чумный город», перевод очень точный — «Пир во время чумы» — вносит мотивы, волновавшие его в тот период жизни. Один из главных — «...Есть упоение в бою» — не оставляет сомнений насчет намерения Пушкина вселить мужество в своих современников в мрачный, может быть, самый страшный в истории XIX века период, когда «одна лишь звонкая и широкая песнь Пушкина звучала в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлого, наполняя мужественными звуками настоящее, и посылала свой голос отдаленному будущему» (Герцен).  
«Моцарт и Сальери» был поставлен 27 января  
года в Большом театре в Петербурге в бенефис Я. Г. Брянского, игравшего Сальери, с И. И. Сосницким — Моцартом, и, повторенный дважды, прошел без успеха. Сам Пушкин спектакля не видел, хотя и был в то время в Петербурге.  
Спектакль «Скупой рыцарь», назначенный на 1 февраля 1837 года, в связи со смертью Пушкина был отменен. «Каратыгин по случаю отпевания Пушкина отложил бенефис на завтра,— писал Тургенев А. И. Нефедьевой,— но пиэсы этой играть не будут! — вероятно, опасаются излишнего энтузиазма». И действительно, на следующий день «Скупой рыцарь» был заменен водевилем «Сцепление ужасов», а потом и вовсе запрещен. Впервые он был сыгран лишь в 1852 году с участием того же В. А. Каратыгина. В 1847 году Каратыгин сыграл Дон Гуана в «Каменном госте», а в 1853 году Щепкин сыграл Барона в «Скупом рыцаре» и через год — Сальери.  
Последним драматическим произведением Пушкина была «Русалка», над которой он начал работу в 1829 году, но так и не завершил ее. Пьеса эта, как и пушкинские сказки, основана на фольклорном материале. В основу сюжета взята популярная комическая опера Н. С. Краснопольского «Леста, или Днепровская русалка», Пушкин разработал этот сюжет в духе устного народного творчества, с введением песен и сказочного элемента. Но фольклорные мотивы не заслонили, а, напротив, помогли еще ярче раскрыть социальный конфликт произведения, трагедию обманутой князем дочери мельника. «Русалка» всегда была более популярна как поэтическая основа оперы Даргомыжского, а не как самостоятельное драматическое произведение.  
Смерть оборвала работу Пушкина еще над одной пьесой, отрывки, которые он успел написать, были опубликованы в созданном поэтом «Современнике» под названием «Сцены из рыцарских времен».  
Еще в период работы над «Борисом Годуновым» Пушкин изучал не только исторические труды и летописи, но и различные теоретические материалы. Однако не стал рабом ни одной из теорий. Изучив многие, он создал свою — теорию «истинного романтизма».  
Главным противником его в борьбе за новый театр был классицизм — отжившая свой век театральная система, тормозившая движение русского сценического искусства. Сам термин «романтизм» Пушкин употреблял как антитезу «классицизма», создавая и теоретически обосновывая, по сути, совершенно новое направление в русском искусстве, которое будет определено позднее как реалистическое. Окончательно его принципы сформулирует В. Г. Белинский.  
Наиболее полно Пушкин выразил свою эстетическую программу в начале 1830-х годов в статьях «О народной драме и драме Погодина «Марфа Посадница», в набросках предисловия к «Борису Годунову» и в много-численных письмах.  
Пушкин утверждал принципы народного театра. Он исходил в своих предпосылках из истории искусства — «драма родилась на площади», потом она «оставила площадь и переселилась в чертоги по требованию обра-зованного, избранного общества», и тут она «оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное». Пушкин стремился вернуть театр к его народным корням и настаивал на том, что «нашему театру приличны законы драмы шекспировой, а не придворные обычаи трагедии Расина».  
Признавая величие Корнеля и Расина, Пушкин отвергал классицистский театр в целом, как театр придворный по сути, подчиненный требованиям избранного общества. «Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV»,— писал он еще в 1815 году. Русских классицистов не признавал он за подражательность, за отсутствие национальной самобытности. Невысоко ценил Сумарокова, называя его «несчастнейшим из подражателей» и усматривая в его трагедиях пороки того же придворного театра, не находил подлинной народности и у Озерова.  
Пушкин считал, что в России «комедия была счастливее». В противовес неудачам в трагедии он постоянно напоминал: «Мы имеем две драматические сатиры», то есть «Недоросль» и «Горе от ума».  
Цель трагедии Пушкин определял просто: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»; основные качества драматического писателя — «философия, беспристрастие, государственные мысли историка, догад-ливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. Свобода». Особенно настаивал на объективности, считая, что драматург должен быть «беспристрастный, как судьба». «Не его дело оправдывать или обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине».  
В емкой формуле выразил Пушкин главный принцип реалистического искусства: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах».  
Классицистской схеме героя Пушкин противопоставлял живого человека во всем многообразии его «страстей и излияний души человеческой», ибо это «всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно». И здесь он отдавал предпочтение Шекспиру перед всеми остальными. «Лица, созданные Шекспиром,— писал он,— 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...» А его суждение об Анжело, у которого «главные действия противуречат тайным страстям», являет уже предчувствие такого типа драмы, которая появится только в конце века.  
Пушкин не принимал разделения драматических жанров на «высокие» и «низкие».  
Утверждая, что «дух времени требует важных перемен и па сцене драматической», Пушкин заложил основы и новой теории актерского творчества, хотя его единственной статьей, посвященной целиком этой проблеме, были юношеские «Мои замечания об русском театре». Тем не менее некоторые высказывания об актерском искусстве, содержащиеся и письмах и художественных произведениях Пушкина, являют собой предчувствие новой сценической эстетики, которая уже начала форми-роваться. Так, в «Каменном госте», в сцене у Лауры, точно определены отдельные этапы процесса работы над ролью: устами гостей и самой Лауры говорится о необходимости «понять» роль, «развить» ее, проявив мастерство («искусство») и подойти к вершине творческого акта — вдохновению, которое Пушкин советовал не смешивать с восторгом, ибо «восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому». (Мысль о необходимости подчинять части целому через много лет станет основополагающей в учении К. С. Станиславского, который назовет это стремление к целому «сверхзадачей».)  
Гений Пушкина далеко опередил современную ему эстетическую мысль и практику и не мог быть сразу и единодушно понят всеми, поэтому его влияние на театр не было непосредственным и скорым, как влияние Гоголя или Островского, но оно крепло из поколения в поколение, по мере того как становилась все более очевидной сила пушкинского предвидения и его роль в истории русского искусства — он наметил пути, подступы к новому театру, теоретически и практически обосновал принципы реализма, главного направления театра XIX века.

**А. С. ГРИБОЕДОВ (1795—1829)**



Александр Сергеевич Грибоедов вошел в историю русского театра, написав «Горе от ума».  
Хотя его перу принадлежит немало пьес, созданных самостоятельно и в соавторстве, классиком его сделала эта единственная.  
Все творчество Грибоедова резко делится на два периода — до «Горя от ума» и после его создания. Водораздел между ними так глубок, что, не будь до-кументальных подтверждений авторства Грибоедова, можно было бы предположить, что знаменитая комедия и пьесы, ей предшествовавшие, при-надлежат разным людям. «Горе от ума»—великому драматургу. Остальные — средней руки писателю, каких множество было в начале века.  
В 1814 году Грибоедов написал свою первую комедию в стихах «Молодые супруги». Это была вольная переделка пьесы французского писателя Крезе де Лессера «Семейная тайна». В 1817 году Грибоедов и А. Д. Жандр предложили зрителям вольный перевод ещё одной французской комедии — «Притворная невинность» Барта. В том же году вместе с А. А. Шаховским и Н. И. Хмельницким Грибоедов участвует в создании пьесы «Своя семья, или Замужняя невеста» — на материале русской жизни, с колоритными характерами, острыми сюжетными ситуациями. Самое острое из его произведений этого периода — «Студент» (вместе с П. А. Катениным) — света рампы при жизни авторов не увидело.  
В основном в эти годы Грибоедов — автор салонных комедий, модных в начале века. Их охотно ставили, они имели успех у публики. Главным достоинством ранних пьес Грибоедова был их хороший литературный язык, но пока очень малое в них предвещало великого драматурга, автора уникального произведения, которое потрясет современников и сделает его имя бес\* смертным.  
В 1818 году Грибоедов был направлен в Персию секретарем русской дипломатической миссии. Фактически это была высылка из столицы за участие в качестве секунданта в дуэли, не случайно он писал своему другу С. Бегичеву о «противувольном движении». Вернулся он в Петербург спустя восемь лет, по свидетельству современников, совершенно другим человеком. Минуя иные перемены, достаточно указать одно — Грибоедов вернулся автором «Горя от ума», слухи о котором уже шли по России.  
Он хотел видеть свое произведение на сцене и надеялся опубликовать его, поэтому не разрешал на первых порах делать рукописные копии. Сразу по приезде он начал читать комедию в разных домах. Однако дальше публичных чтений дело не пошло. На сцену «Горе от ума» не попало. Надежды на его публикацию тоже не было. Тогда-то и началось создание рукописных копий, которые, разойдясь во множестве экземпляров, знакомили читающую Россию с произведением, ставшим самым популярным подпольным документом эпохи. Декабристы, высоко оценившие комедию, в течение нескольких вечеров переписывали ее под диктовку на квартире А. И. Одоевского. Создание списков не прекратилось и после опубликования «Горя от ума» в году.  
В конце 1826 года Грибоедов был арестован на Кавказе по делу декабристов и привезен в Петербург. Отсутствие серьезных улик (предупрежденный генералом Д. П. Ермоловым он уничтожил все компрометирующие бумаги) и вмешательство друзей помогли — следственная комиссия освободила Грибоедова. Но исследователи его творчества до сих пор спорят о том, был ли он декабристом. Круг его личных друзей во многом состоял из декабристов и людей, разделявших их взгляды. Разделял их и Грибоедов, но не все. Вот что пишет по этому поводу крупнейший исследователь творчества писателя Вл. Орлов: «Трезвость и зрелость мысли Грибоедова определили его скептическое отношение к декабризму как политическому движению. По всему складу своего критического и государственного ума, с точки зрения ре-ального политика, он раньше других со всей остротой ощутил слабость дворянских революционеров. Всецело разделяя идеалы декабристов, Грибоедов, тем не менее, не верил в реальные перспективы декабризма как движения, изолированного от широких народных масс и тем самым обреченного на неуспех».  
Художественные взгляды Грибоедова во многом были адекватны декабристской эстетике, подчинявшей искусство задачам политической агитации. «Горе от ума» было воспринято современниками как произведение декабристское.  
Последний раз Грибоедов был в Петербурге в 1828 году, когда привез текст Туркманчайского договора, в выработке условий которого он участвовал. Награжденный, с почетом всюду принятый, он был назначен полномочным министром-резидентом в Персию и навсегда покинул столицу. Уезжал он неохотно и с недобрыми предчувствиями, которыми и поделился перед отъездом с Пушкиным. Через год Грибоедов был убит в Тегеране.  
Пушкин написал после его смерти: «Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни». А встретившись с В. А. Ушаковым в театре, сказал: «...Грибоедов сделал свое. Он уже написал «Горе от ума».  
Произведение это было сразу оценено современниками. Еще при жизни автора появилось несколько статей. «Феноменом, какого не видали мы от времен «Недоросли», назвал «Горе от ума» А. А. Бестужев-Марлинский н пророчески предсказал, что «будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее в числе первых творений народных». В. Ф. Одоевский назвал пьесу Грибоедова произведением, «делающим честь нашей словесности», а через несколько страниц усилил свою оценку — «делающим честь нашему времени!».  
Грибоедов создал картину нравов современного ему общества через галерею живых характеров. Современники находили реальных прототипов Фамусова, Хлестовой, Скалозуба, Загорецкого и даже не появляющейся в пьесе Татьяны Юрьевны. Прибегли к распространенному в то время приему портретности, драматург стремился раскрыть в персонажах «черты, свойственные многим другим лицам, а иные и всему роду человеческому», то есть отбирал и обобщал черты типические. Когда забыли о реальных прототипах, образы комедии не утратили ни яркости, ни остроты воздействия, ибо они были не копиями «с натуры», а художественными творениями.  
В «Горе от ума» характер рисуется иногда одной- двумя фразами, но образная концентрация в пьесе такова, что каждый выведенный в ней человек становится социальным типом.  
Влиятельная, капризная и властная старуха Хлестова возит с собой собачку и девку-арапку, которую ей подарил Загорецкий. Правда, Хлестова подозревает, что он не купил эту арапку, а «в карты сплутовал», но не видит в том беды. Вот и все. Портрет готов. Уничтожающий, злой и абсолютно достоверный портрет крепостницы, для которой девка-арапка стоит в одном ряду с собачкой, а плут Загорецкий хорош уже тем, что сделал подарок, даже если он эту арапку, как вещь, обманом выиграл в карты.   
Или графиня-бабушка, которая одной ногой в могиле, но на балы ездит исправно. Ее разговор с князем Тугоуховским — блестящая, отточенная по форме и беспощадная по разоблачительной силе миниатюра, в которой, как в капле воды, отразился мир-паноптикум, мир глухих, полоумных людей, создающих «общественное мнение».  
Еще более великолепны портреты тех, кому в конфликте и сюжете пьесы отведено значительное место.  
Фамусов — хлебосольный и радушный хозяин дома, двери которого открыты «для званных и незванных, особенно для иностранных»; отец взрослой дочери, мечтающий видеть зятем Скалозуба только потому, что тот «не нынче, завтра генерал»; на служебные обязанности смотрит просто — «подписано и с плеч долой», энергия его направлена в основном на добывание «крестишек и местечек» для себя и родственников. Фамусов — столп московского общества, его идеолог. Главный его постулат: «Ученье — вот чуме!» И решительный Павел Афанасьевич предлагает радикальное средство борьбы с этой «чумой» — «Забрать все книги бы да сжечь». Его гимн старой Москве и ее «тузам» в лице дяди Максима Петровича со всей очевидностью раскрывает собственный идеал Фамусова. Из живых и реальных черт скла-дывается характер убежденного мракобеса и крепостника.  
Молчалин — безродный и потому пока угодлив и тих. Но не случайно Н. А. Полевой (писатель, драматург, историк, журналист, критик, издатель «Московского телеграфа») предупреждал: «Остерегайтесь: вы окружены Молчалиными». Современники Грибоедова подчеркивали жизненную распространенность людей молчалинского типа. Раскрывая социальную суть образа, Н. И. Надеждин (критик, журналист, издатель «Телескопа» и «Молвы», профессор Московского университета) писал: «Низость наших Молчалиных не есть лицемерие и притворство: это их природа». Немота Молчалина до поры до времени, пока «в чинах мы небольших», но в нем уже видится человек пострашнее Фамусова, потому что ему чужды какие бы то ни было чувства и привязанности, он только ждет своего часа. «Век нынешний и век минувший» своеобразно раскрываются в сопоставлении этих двух персонажей; Молчалин — порождение безнравственности тех, кто взращен «веком минувшим», тип социально опасный своей приспособляемостью и отсутствием моральных препон, которые еще существуют для Фамусова. Из поколения к поколению усовершенствуют Молчалины систему средств приспособляемости и масштабы своего аппетита. В произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина можно увидеть, как далеко повели этого героя два бесценных таланта — «умеренность и аккуратность».  
Умная, образованная Софья тоже заражена пороками своего общества. В ней есть независимость характера, но она уже оборачивается властностью; непокорная, она требует покорности от других. В обществе, где все лгут и притворяются, «Софья, рожденная для чувств сильных и, может быть, высоких, делается подобною всем другим» (Полевой).  
Лиза — служанка, которую то приближают, то отталкивают, то делают почти подругой, доверяют сердечные тайны, то напоминают о ее месте,— по существу, одна и оцепила по достоинству Чацкого, непокорно и бесстрашно отстаивая своё мнение в спорах с барышней. В Лизе ВОПЛОТИЛ поэт черты «умного и бодрого народа».  
Два полюса пьесы — московское общество и Чацкий. О первом спора нет, а вокруг главного героя полемика затянулась на полтора столетия, и все еще нет ей конца, «он — как будто пятьдесят третья загадочная карта в колоде», как писал И. А. Гончаров. Представление о Чацком со временем менялось в зависимости от общественно-эстетических позиций того, кто писал о нем.  
Чацкого называли «умным, пылким и добрым молодым человеком», который «питает пламенную любовь к родине, уважение к народу», в нем видели «отважного врага всего того, что противно чести», называли «нрав-ственным Дон Кихотом», утверждали, что в нем «выражено все, чего желал поэт от молодого поколения», и даже склонны были предполагать, что «это не столько живой портрет, сколько идеальное создание Грибоедова». Пушкин писал в январе 1825 года А. А. Бестужеву: «А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями». А Грибоедова Пушкин считал «одним из самых умных людей в России».  
Конечно, автор выразил в комедии свои взгляды, и в этом смысле Чацкий вполне может быть назван «идеальным созданием» Грибоедова, который словами героя излагал и свои идеалы.  
В середине века впервые прозвучала общественно-политическая оценка образа. «Чацкий Грибоедова есть единственное героическое лицо нашей литературы»,— первым сказал Ап. Григорьев. Через несколько лет А. И. Герцен прямо назовет Чацкого «декабристом».  
В Чацком действительно есть черты, роднящие его с дворянскими революционерами, особенно в его гражданской позиции: он проповедует идеал жизни, свободной от рабства, обличает крепостничество, преклонение перед всем чужеземным, критикует современные нравы, отношение к служебному и общественному долгу, постоянно звучит в его речах тема «умного и бодрого народа». Роднит его с декабристами и блестящее ораторское мастерство. Да и сплетня о сумасшествии Чацкого — весьма распространенная в те годы форма расправы с неугодными людьми. И все-таки вряд ли можно согласиться с категорическим утверждением Герцена: «Чацкий шел прямой дорогой на каторжную работу». Чацкий не был декабристом. И неизвестно, куда он пойдет, покинув дом Фамусова. Грибоедов не предсказывает его будущего, он показывает молодого человека, раздавленного страшным миром, показывает, «как живет, вернее, как гибнет, как умирает на Руси умный человек» (А. В. Луначарский).  
Общественное значение образа точнее всех определил И. А. Гончаров в гениальной статье «Мильон терзаний». Отмечая, что ум его «сверкает, как луч света в целой пиесе», Гончаров отводил этому уму «страдательную роль», но с серьезной оговоркой: «Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей в свою очередь смертельный удар качеством силы свежей». И делал поразительный вывод: «Чацкий начинает новый век, и в этом все его значение и весь его ум», а поэтому «Чацкий остается и останется всегда в живых», он «неизбежен при каждой смене одного века другим».  
Великий писатель определил вневременное, общечеловеческое значение образа Чацкого, рожденного Грибоедовым из реалий своей эпохи и возведенного в степень «вечного» борца за новое против отжившего, за живое против косного, дерзко вступающего в бой от имени своего поколения, всегда — поколения будущего. Как Гамлет никогда не найдет истины, так и Чацкий никогда не победит фамусовское общество, но будет вечно бороться с ним. И каждое поколение найдет в нем своего союзника и лидера. Именно общечеловеческое осмысление судьбы первых, «передовых воинов» и делает произведение Грибоедова великим.  
Комедия Грибоедова новаторская не только но проблематике, но и по форме, хотя некоторые внешние приемы вполне отвечали канонам современного театра. Автор соблюдает принцип «трех единств», хотя, по собственному его признанию, не хотел уподобляться Корнелю, Расину и Мольеру, которые «вклеивают» свои дарования «в узенькую рамочку трех единств», не давая «волю своему воображению разгуляться по широкому полю». Он утверждал: «Я, как живу, так и пишу, свободно и свободно», а замечание Катенина насчет того, что в комедии «дарования больше, чем искусства», принимал как самый большой комплимент себе.  
Использует автор и распространенный способ характеристики персонажа через его фамилию: Молчалин, Скалозуб, Репетилов. Но в отличие от канонов фамилия у Грибоедова не исчерпывает всего содержания образа, она лишь подчеркивает какую-то одну черту в многообразии других, составляющих емкий характер.  
О языке комедии Пушкин писал: «О стихах я не говорю, половина — должны войти в пословицу». Так и случилось. Но эта половина — язык противников Чацкого, живой, разговорный. Речь же самого героя исполнена пафоса, это не бытовая речь, а трибунная, ораторская, полная сарказма и гнева.  
Гончаров писал, что «Горе от ума» — это «и картина нравов, и галерея живых типов, и вечно острая, жгучая сатира, и вместе с тем это комедия, и, скажем сами за себя — больше всего комедия». Почему? Главный герой в произведении Грибоедова — смех.  
Здесь шутят все: остротами пересыпана речь Фамусова, потихоньку посмеивается над всеми Молчалин, Чацкий, по словам Софьи, «пересмеять умеет всех», сама она не только смеется над Чацким, но и пускает в свет «шутку» о его сумасшествии, Скалозуб «шутить горазд», Репетилов, Загорецкий, Хлестова, даже графиня-бабушка — все острят. «Ах! злые языки страшнее пистолетов»,— жалуется Молчалин. «Да, нынче смех страшит»,— подтверждает Чацкий.  
Но есть еще и особенный, Великий смех — самого Грибоедова. Он и является главным героем комедии. «Горький смех Грибоедова»,— сказал Герцен. «Злой смех Грибоедова»,— сказал Гончаров. Это — смех гения над веком, услышанный в веках. Бессмертный смех...  
Путь комедии Грибоедова на сцену был очень сложный. При жизни писателя в 1825 году была сделана попытка поставить «Горе от ума» —его решили сы-грать по инициативе П. А. Каратыгина и П. И. Григорьева. ученики Петербургского театрального училища. Автор не раз приезжал на репетиции. Но когда спектакль был почти готов, генерал-губернатор граф Милорадович запретил его к представлению, так как пьеса не имела заключения цензора.  
В 1827 году комедию сыграли русские офицеры Кавказского корпуса в Эривани. На спектакле был автор, которому пришлось серьезно сократить текст по требованию военной цензуры. Спектакль был показан всего один раз, после чего запрещен.  
декабря 1829 года в Большом театре в Петербурге была исполнена сцена из первого действия, включенная в интермедию «Театральное фойе, или Сцена позади театра», сделанную в форме «пробы» (репетиции). 5 февраля 1830 года на сцене того же театра был сыгран третий акт под названием «Московский бал», на первом месте оказались танцы, в которых участвовала А. И. Истомина. 16 июня того же года в Малом театре в Петербурге, кроме «Московского бала», играли еще и «Разъезд после бала», то есть четвертый акт комедии. В ноябре 1830 года в московском Большом театре был сыгран третий акт, а 25 февраля 1831 года — третий и четвертый акты.  
В 1831 году «Горе от ума» впервые было сыграно полностью. Правда, это «полностью» весьма относительно. Театральная цензура сократила все места комедии, которые казались ей «крамольными»,— монолог о Максиме Петровиче, разговор Репетилова с Чацким о тайных собраниях, многие реплики, по всей пьесе были убраны слова «вольность», «власть», «свобода», сделав некоторые фразы совершенно бессмысленными. Один из современников заметил, что от пьесы «осталось только горе». Когда в 1833 году решено было, наконец, издать «Горе от ума», Николай I написал резолюцию: «Печатать слово в слово, как играется, можно, для чего взять манускрипт из здешнего театра». Впрочем, все эти меры предосторожности были едва ли не напрасны — текст комедии знали все.  
Помимо трудностей преодоления цензурных искажений текста, перед актерами вставали и другие — трудности поисков выразительных средств, адекватных образам Грибоедова, который, по словам А. Н. Островского, «внес живую струю жизненной правды в русскую драматическую литературу». Эта «живая струя жизненной правды» оказалась для первых исполнителей пьесы преградой почти непреодолимой. Две премьеры 1831 года — января в Петербурге и 27 ноября в Москве — обнаружили это с полной очевидностью.  
В центре петербургской постановки оказался бал, развернутый в пышное и впечатляющее зрелище, которое шло в сопровождении оркестра (традиция такого решения сохранится в Александринском театре на многие годы). Что же касается актеров, они были далеки от требований Грибоедова. Комедийный актер В. И. Рязанцев, по словам современника, «с большим одушевлением и веселостью сыграл Фамусова», В. А. Каратыгин «декламировал в Чацком, как в Фингале». Играя Наталью Дмитриевну, А. М. Каратыгина потребовала увеличить ее роль за счет реплик графини-внучки, что и было выполнено. Единственной удачей спектакля был Репетилов в исполнении И. И. Сосницкого. «Роль эта,— писал Щепкин,— трудная, и только один Сосницкий исполнял ее отлично».  
В московском спектакле были заняты прекрасные актеры: Фамусова играл М. С. Щепкин, Чацкого — П. С. Мочалов. Их исполнение придавало спектаклю масштаб, социальную остроту, но и здесь в центре оказался бал, и в целом, как свидетельствует критика того времени, новаторская природа грибоедовской комедии не была до конца угадана и раскрыта.  
Щепкин и Мочалов точно уловили жанровую природу произведения — в их исполнении были сильны публицистические элементы. Но в дальнейшем эта традиция не была поддержана театром, «Горе от ума» стали играть как бытовую комедию. Пьеса, которая в период своего появления воспринималась как произведение политическое, как гневный обличительный документ эпохи, утратила остроту. Лучше всего получалось на сцене то, что в пьесе безусловно — образы представителей фамусовского общества. Что же касается Чацкого, то после Мочалова его играли чаще всего вне общественного содержания образа. Это и привело к неверному выводу, что произведение вообще «писалось совсем не для сцены», хотя следовало бы говорить о неготовности театра к его воплощению, о несоответствии сценических средств требованиям новаторского произведения.  
Белинский в письме к В. П. Боткину называл «Горе от ума» «благороднейшим гуманистическим произведением, энергическим (и притом первым) протестом против гнусной расейской действительности».  
Гоголь считал комедии Фонвизина и Грибоедова вершинами критического направления русской литературы, беспощадно обнажавшими «раны и болезни нашего общества», называл «Горе от ума» «истинно общественной комедией», какой еще не было «ни у одного из народов».  
Гончаров писал: «Пушкин занял собою всю свою эпоху, сам создал другую, породил школы художников,— взял себе в эпохе все, кроме того, что успел взять Грибоедов».  
А. А. Блок считал произведение «непревзойденным, единственным в мировой литературе, не разгаданным до конца».  
После «Горя от ума» Грибоедов не написал ничего. Не успел. У него были замыслы и даже наброски трех романтических трагедий, которые он привез в столицу вместе с «Горем от ума»,— «Грузинская ночь», «Родамист и Зенобия» и «1812 год». Ранняя смерть не дала осуществиться этим планам.

**РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА**

В 1830—1840 годы на русской сцене господствовали в основном переводные пьесы, предпочтительными жанрами были мелодрама и водевиль. «Если собрать все мелодрамы, какие даны были в наше время, то можно подумать, что это кунсткамера, в которую нарочно собраны уродливости и ошибки природы»,— писал Н. В. Гоголь в «Петербургских записках 1836 года». Наиболее распространенными из произведений этого жанра были «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа и Дино, «Кин, или Гений и беспутство» Дюма-отца, «Графиня Клара д’Обервиль» Анисэ-Буржуа и Деннери.  
Наряду с переводной появилась и русская мелодрама, носившая чаще всего характер реакционный. Пальму первенства здесь держали Н. В. Кукольник и Н. А. Полевой.  
Знакомство с творчеством прогрессивных писателей- романтиков, особенно Шиллера, привело к тому, что это литературное направление, утверждавшее конфликт необычной, исключительной личности с обществом, обрело своих последователей и в России. Наиболее ярким и крупным из них был Михаил Юрьевич Лермонтов (1814—1841), который хорошо знал западную литерату-ру и сам переводил Шиллера. Под влиянием его произведений Лермонтов пробует написать самостоятельную пьесу, но ни один из его многочисленных замыслов осуществлен не был.  
«Испанцы» (1830)—первое его законченное драматическое произведение. Это политическая комедия в стихах, и по тематике и по стилю восходящая к декабристским традициям, содержащая протест против пороков современного общества и написанная явно под влиянием Шиллера. Это влияние ощутимо и в пьесе «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти») уже на материале русской жизни. В драме сильны антикрепостнические элементы, которые еще более усиливаются в «Странном человеке» (1831). И по теме, и по направлен-ности пафоса эта пьеса в большей степени, чем предыдущие, приближала Лермонтова к созданию нового типа драмы в русской литературе — драмы романтической.  
Наиболее совершенным образцом ее был написанный в 1835 году «Маскарад». Пьеса эта по всем формальным параметрам соответствует канонам романтической эстетики. В ней действует герой — личность сильная и неординарная, герой этот противопоставлен обществу. Сюжет построен на происшествии исключительном: пьеса кончается смертью героини и безумием Арбенина, узнавшего, что его жертва невинна; есть в драме и мотив игры, есть борение страстей. И все же «Маскарад» — совершенно особенное произведение, не имевшее аналогов ни в русской, ни в западной литературе, в нем возникают темы, получившие потом развитие в лермонтовской прозе, прежде всего тема «лишнего человека», тема разочарования, ранней душевной усталости, возникающей из-за невозможности найти приложение своим силам и таланту.  
Арбенин — умный, значительный, незаурядный человек, он откровенно презирает светское общество, охваченное болезнью нравственного распада, но его протест пассивен, он выражается лишь в этом презрении и в позе гордого одиночества. По существу, Арбенин сам является рабом этого общества, разложение коснулось и его собственной души. Свою месть направляет он на единственное преданное ему в мире существо — Нину, Лермонтов, подобно Грибоедову, нарисовал «картину нравов» современного ему общества, где под маской светской благопристойности прячутся многочисленные пороки. Уничтожающая его характеристика дана словами баронессы Штраль, обращенными к князю Звездичу:  
  
Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный,   
Самолюбивый, злой, но слабый человек.  
В тебе одном весь отразился век —  
Век нынешний, блестящий, но ничтожный.  
Эту «ничтожность» века Лермонтов нарисовал с поистине грибоедовской силой. А в герое, противостоящем веку, отразились черты нового времени — на смену обличительным речам Чацкого пришла усталость, гнев уступил место иронии, подлинная страсть — ее иллюзии за карточным столом. В образе Арбенина Лермонтов развенчивал индивидуализм — герой вызывал его сочувствие, но уже не вызывал того абсолютного доверия, как его предшественники из ранних пьес. Пройдет совсем немного времени, и Арбенин снимет романтические доспехи и станет Печориным — реалистическим портретом героя своего времени, а тема маскарада жизни еще не раз прозвучит в творчестве поэта.  
«Маскарад» — произведение, рожденное на пересечении двух художественных тенденций в творчестве Лермонтова — романтической и реалистической.  
«Два брата» (1836) — последняя пьеса писателя. С одной стороны, она продолжает тематически и стилистически его ранние драмы, с другой — является еще одним шагом, приближающим его к «Герою нашего времени», куда и были перенесены многие фрагменты пьесы, которую автор не стремился ни опубликовать, ни поставить в театре, как все первые свои драматические произведения.  
«Маскарад» был единственной пьесой, которую Лермонтов хотел видеть на сцене. Однако сквозь цензурные рогатки она не прошла. Бенкендорф усмотрел в ней «прославление порока» и предложил автору переделать финал, чтобы драма «кончалась примирением между господином и госпожой Арбениными». Лермонтов дописал еще один акт, где Неизвестный и Звездич сообщают Арбенину о невиновности его жены. Делу это, однако, не помогло, и вторично представленная в цензуру пьеса к постановке разрешена не была. В течение 1836 года Лермонтов переделал драму еще раз: ввел добродетель-ную Оленьку, выбросил роль баронессы Штраль, изменил финал и под названием «Арбенин» снова отдал цензору, отзыв которого был на этот раз более благосклонным, но «Маскарад» все-таки был запрещен. Малый театр неоднократно обращался с просьбой разрешить пьесу к постановке (роль Арбенина очень хотел сыграть Мочалов), но безуспешно. Отрывки из пьесы, кое-как склеенные в мелодраму, которая заканчивалась тем, что Арбенин закалывал Нину кинжалом, а потом закалывался сам, показаны были в 1852 году. Полностью «Маскарад» появился на сцене в 1862 году.  
Еще одна романтическая драма антикрепостнического содержания была создана в 1830 году студентом университета В. Г. Белинским (1811—1848)—«Дмитрий Калинин». Пьеса написана по всем правилам романтической драмы — в центре ее одинокий герой, бунтарь, который произносит огромные монологи. В финале, разорвав цепи, Дмитрий заканчивает гневный монолог словами: «Свободным жил я, свободным и умру!»  
Произведение молодого Белинского отличалось большой смелостью. Студенты хотели сыграть пьесу, но в цензурном комитете автору пригрозили «лишением прав состояния» и Сибирью, а вскоре он был исключен из университета.  
Восемь лет спустя Белинским был написан «Пятидесятилетний дядюшка» о вернувшемся из ссылки декабристе. И эта пьеса на сцене не появилась, но автору ее суждено было сыграть выдающуюся роль в истории русского театра как критику, теоретику, обосновавшему принципы реалистического искусства и оказавшему огромное влияние на формирование этого направления в драматургии и актерском творчестве.

**В. А. КАРАТЫГИН (1802—1853)**

Сын известных актеров А. В. Каратыгина и А. Д. Каратыгиной-Перловой, он дебютировал в петербургском Большом театре в 1820 году в заглавной роли озеровского «Фингала». Каратыгин обладал прекрасными сценическими данными для ролей героев и не случайно обратил на себя внимание П. А. Катенина, который стал заниматься с ним и достиг замечательных ре-зультатов. Дебютант восхищал современников, которые связывали с ним многие надежды русской сцены. Грибоедов считал Каратыгина гениальным трагическим актером, собирался перевести для него «Ромео и Юлию» Шекспира «с подлинника» и написать собственную трагедию. По масштабу дарования он ставил Каратыгина не ниже Семеновой. Пушкин писал из Михайловского Катенину, который, вернувшись из изгнания, продолжал занятия с актером: «Радуюсь успехам Каратыгина и поздравляю его с твоим одобрением». Кюхельбекер в одном из писем 1834 года вспоминал о Каратыгине, которого видел много лет назад и не забыл, находясь девятый год в одиночном заключении.  
Фигура эта в русском театре далеко не ординарная. Родившись в актерской семье, Каратыгин, единственный из пяти детей, на сцену не пошел. Он обучался в Горном корпусе, затем работал маленьким чиновником в депар-таменте, переписывал бесконечные бумаги, начальство отмечало его «прилежание и аккуратность», но по службе продвигать не торопилось. Вот тогда-то он и начал мечтать о сцене. Участвовал в любительских спектаклях, добросовестно и настойчиво, со свойственной ему «аккуратностью» отрабатывая интонации, мимику, движения, необходимые для роли. Сцена становилась целью его стремлений, особенно после смерти Яковлева, замены которому в петербургской труппе не было.  
Прийти в театр, однако, Каратыгин хотел во всеоружии мастерства и стал брать уроки сначала у Шаховского, потом у Гнедича и наконец встретился с Катениным, система обучения которого была по тому времени прогрессивной. Если Гнедич учил «с голоса», то Катенин начинал работу над ролью с «толку», то есть с анализа смысла образа, требовал сочетания декламации с «дутой», «пламенности» в передаче чувств с трезвым расчетом и точным оборотом средств. Он научил Каратыгина искусству осмысленной декламации и пластики, привил ему вкус к изучению нужных для роли исторических материалов.  
Когда Каратыгин, едва достигши восемнадцати лет, дебютировал на петербургской сцене, он поразил современников сочетанием «чтения» с «сильными порывами страстей», по словам Жандра, который находил, что иг-ра молодого актера «натуральна, умно обработана», блистательный успех имел Каратыгин в роли Эдипа в трагедии Софокла «Эдип-царь», которая тоже была подготовлена им вместе с Катениным. После первых же выступлений дебютант стал любимцем публики и «первым актером эпохи», воплощая на сцене благородство мыслей и чувств. К нему перешел весь трагический репертуар, который прежде вел Яковлев.  
Но несмотря на очевидность незаурядной одаренности и высокого профессионализма, начальство императорских театров определило Каратыгина при подписании контракта во «вторые сюжеты» и положило соот-ветствующее вознаграждение, то есть вдвое меньше, чем получали молодые «первые сюжеты», и оставило за собой право уволить его через год, если грудь артиста «оказалась бы очень слабою». Причина, конечно, была не в слабости груди, а в том, что Каратыгин был учеником вольнодумца Катенина, к тому времени уже уволенного в отставку, и взгляды учителя разделял. Исполнитель главных ролей в классипистской трагедии и романтической мелодраме, он был выразителем передовых идей в последнее преддекабрьское пятилетие и вызывал естественное недоверие начальства, не без оснований подозревавшего «дерзкого» актера в вольнодумстве.  
После двух лет беспрерывных и все возрастающих успехов Каратыгин подтвердил свою репутацию «дерзкого», не встав при входе директора петербургского театра Майкова и не очень вежливо отреагировав на его замечание, за что и был арестован и по приказу генерал-губернатора Милорадовича препровожден в крепость, где ему предстояло просидеть «впредь до повиновения».  
После 14 декабря Каратыгин пережил приступ мучительного страха. Он ждал, что его арестуют. Его не арестовали и даже ни разу не вызывали на допрос. Опасность обошла его стороной, но пережитое в те декабрьские дни круто изменило его взгляды. Он стал верноподданным, что и было оценено по заслугам. Актера осыпали милостями, он сделался любимцем императора и полновластным хозяином театра.  
Перемена не могла не отразиться на его искусстве. От «пламенности» не осталось и следа, было блестящее, точное, но холодное мастерство. Каратыгин играл в пьесах Шиллера — Фердинанда («Коварство и любовь»), Карла Моора («Разбойники»), для его бенефиса в 1829 году был разрешен даже «Вильгельм Тел ль», но все общественные, социальные, бунтарские мотивы в его исполнении отсутствовали, оставались только личные. Он играл в пьесах Шекспира, но и они звучали в его исполнении социально обескровленными и сведенными к классицистской схеме одной всепоглощающей страсти: его Отелло был просто ревнивцем. Гамлет боролся за трон. Наибольший успех имел актер в мелодрамах «Тридцать лет, или Жизнь игрока», «Живая покойница», «Уголино», где его холодная и эффектная патетика вполне соответствовала искусственности образов. Кара-тыгин стал первым исполнителем и пропагандистом реакционных пьес Кукольника и Полевого.  
Демократическая русская интеллигенция его не любила. Щепкин говорил о нем, что это «мундирный Санкт-Петербург, застегнутый на все пуговицы и выступающий, как на параде». Герцен называл «лейб-гвардейским трагиком», который «удивительно шел николаевскому времени и военной столице его», писал, что у Каратыгина «все было до того звучно, выштудировано и приведено в строй, что он по темпам закипал страстью, знал церемониальный марш отчаяния и, правильно убивши кого надобно, мастерски делал на погре-бение».  
Русские пьесы Каратыгин считал «галиматьей» и, хотя играл и Чацкого, и Барона в «Скупом рыцаре», ролей этих не любил. О манере его исполнения И. И. Панаев писал так: «Воспитанный в старых сценических преданиях, он перенес в новейшую драму, с которой ему надо было примириться, всю напыщенность и рутину старой трагедии. Являясь даже во фраке, в ролях Чацкого и Онегина, он не мог освободиться от своего героического иеличия: ходил в сапогах, как на котурнах, размахивал руками в Онегине, как Дмитрий Донской, и декламировал в Чацком, как в Фингале». Новое направление, рождавшееся в драматургии и на сцене, не коснулось его. В последний период творчества, по утверждению Белинского, его игра «сделалась гораздо естественней», но элементов жизненной правды и внутренних переживаний в его исполнении не было. Это было искусство представления.  
Уроки Катенина, однако, не прошли для актера даром. Буквально до последних дней он продолжал настойчиво работать над каждой ролью, Совершенство профессиональной техники, прекрасное владение актерским «аппаратом», стабильная точность исполнения способствовали Поднятию общей культуры петербургской сцены. Каратыгин заложил традиций «петербургской школы» в актерском творчестве.

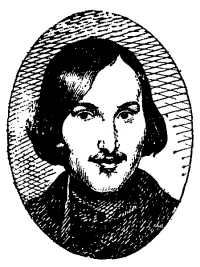
**П. С. МОЧАЛОВ (1800—1848)**

Павел Мочалов — актер уникального дарования – и необыкновенной судьбы. Ему суждено было стать певцом своей эпохи, выразить в творчестве ёе трагические противоречия, ее взлеты и крушения, надежды и разочарования.  
Он родился в актерской семье, и это предопределило его судьбу. Он стал актером, как его отец Степан Мочалов, как его мать Авдотья Мочалова. К моменту рождения старших детей Мочаловы были крепостными, но С воцарением Александра I в общем потоке благодеяний жизнь и их не обошла своей милостью: глава семьи получил документ о том, что он «отпущен вечно на волю».  
4 сентября 1817 года — великий день в истории русской сцены. В этот вечер впервые вышел на подмостки Павел Мочалов. Ему еще не было семнадцати, когда отец в бенефисном спектакле «Эдип в Афинах» поручил роли Полиника и Антигоны своим детям — Павлу и Марии. Как принято говорить, на другое утро Мочалов-сын проснулся знаменитым. Он не только заворожил зрителей эмоциональностью исполнения, мощью темперамента и истинностью душевного порыва, он удивил неожиданной тревогой благополучного финала, будто сыграл не переделку Озерова, а подлинник Софокла. Стремительный рывок к мечу, трагический момент, когда Полиник мысленно расстался с жизнью, гнетущей его «тоской раскаянья и совести мученьем», потряс зрителей и заглушил дописанное Озеровым, но невозможное, немыслимое для героев примирение.  
В этом мгновении прекрасного душевного порыва уже угадывался актер, который скоро станет выразителем трагической судьбы своего поколения — судьбы тех, кого ждали казематы Петропавловской крепости или каторга, бездна помутившегося рассудка или винный угар, помогающий забыть действительность.  
Творческая биография Мочалова складывалась поначалу более чем благополучно — роль следовала за ролью, успех за успехом. Его зачислили в императорскую труппу за три дня до его семнадцатилетия. Он регулярно получал повышение жалования и выгодные бенефисы, признание публики ограждало его от деспотизма начальства, с ним считались.  
С творчеством Мочалова связано второе сценическое рождение трагедий Озерова. Молодой актер искренностью веры наполнял романтический пафос автора проникновенной человечностью, а его собственная личность придавала героям новый масштаб. Интуитивно угадывая настроения и зовы времени, Мочалов воплощал на сцене гражданский идеал, к которому стремилась эпоха, выражавшая свои чаяния в стихах юного Пушкина, в мыслях передовых людей — лучшие из них уже объединялись в тайные общества. Мочалов был выразителем их идей, высказанных высокопарными стихами Озерова, героями далеких эпох, благодаря его исполнению как бы приблизившихся к новому времени. Актер и сам еще не понимал общественного значения своих ролей, не искал он сознательно и сценических средств, делавших их современными, пользовался готовыми, чужими, как не осознал он еще и особенностей собственного дара, выделившего его среди многих, поднявшего так высоко, что у него даже не было соперников и завистников.  
Его вела по страницам уже игранных предшественниками пьес интуиция гения. Ему просто нравились благородные мысли и чувства его героев — будь то Поли- ник или Фингал, Ромео или Танкред,— их молодая вос-торженность, их вера в жизнь, в будущее, их отвара и доверчивая чистота души и намерений. Ему нравилось, как чутко откликался зал на его игру, как затихал в драматические моменты и неистовствовал после спектакля. Но, далекий от общественной жизни, не понимал, что, может быть, победу одерживала не только его молодость, искренность, темперамент, душевная открытость, но главным образом то, что, сам того не подозревая, он выражал со сцены мысли и чаяния молодых современников. Актерский гений придавал его воздействию на зал силу магнетизма.  
Его герои были борцы и жертвы. Доверчивые и отважные, они не раздумывая шли на открытую схватку с врагом, но их сражало коварство и предательство. Прозрение их наступало слишком поздно, иногда оно приходило в момент их смерти или трагической потери, как в образах Фердинанда или Фингала, уносившей вместе с возлюбленной их веру в правду, в справедливость.  
Для первого в своей жизни бенефиса Мочалов выбрал заглавную роль в трагедии Вольтера «Танкред». В этот день его партнершей была Семенова. У молодых вольнодумцев эта роль вызывала живейшие ассоциации: герой был окружен тайной, он боролся против насилия над человеческой свободой; живя в атмосфере вражды и клеветы, он олицетворял собой честь, совесть, все те качества, что составляли гражданский идеал времени. Впервые после исполнения этой роли Мочалов был громко назван гением. Он стал знаменем передовых умов России, «властителем дум» поколения.  
За десятилетие Мочалов переиграл множество ролей. Его занимали в самых разнообразных представлениях, даже в дивертисментах и живых картинах, в водевилях и интермедиях. Но подлинной его стихией была трагедия. Постепенно формировались и его творческие пристрастия, и его собственный сценический стиль. Все более и в выборе репертуара и в манере исполнения отходил он от канонов классицизма к театру романтическому. В его игре пафос и монументальность сменялись стремлением к раскрытию человеческой сложности. К двадцати шести годам он уже сыграл, кроме пьес отечественного репертуара, шекспировских Кассио и Ромео, атамана Роберта — так звался Карл Моор в мелодраматической переделке «Разбойников» Шиллера, из которых были изъяты все вольнолюбивые мотивы,—- и многие другие роли. К этому времени он достиг вершины славы, стал признанным лидером современного театра.  
Переломным в его жизни стал 1826 год. «Эпоха была темна и безрадостна... Всеобщая скорбь, уныние, тоска характерны для эпохи. Для выражения сердечных мук души, для изображения тоски в Москве был тогда орган могучий и повелительный, сам измученный страшными вопросами жизни — это Мочалов!» — писал современник. Бунтарские мотивы ранних героев артиста сменились в этот период мотивами обреченности, безнадежности, отторженности.  
Первым в ряду этих образов стал барон Мейнау в мелодраме «Ненависть к людям и раскаяние» Коцебу. Обманутый женой, отверженный, гонимый обществом, Мейнау ненавидит жизнь и людей. Но эта ненависть была окрашена у Мочалова болью угрызений совести, грузом собственной вины, она была не только драмой героя, но и карой за его духовное рабство. Конфликт с обществом осложнялся конфликтом с собой. Трагедия личная переплеталась с трагедией общественной. Значительный, отмеченный печатью избранности, неслитностью с людским множеством, Мейнау Мочалова был безнадежно одинок. И выхода из одиночества не было. Счастливая встреча и примирение с женой в финале не спасали, не заполняли пустоту в душе. Мятежный дух не вмещался в рамки маленького личного мирка.  
Мелодрама превращалась в трагедию. Ролью Мейнау начиналась новая тема в творчестве Мочалова — тема изгоев, изгнанников, отверженных. Она прозвучала и в роли Жоржа Жермона в мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока», сыгранной в бенефис партнерши актера по многим спектаклям Львовой-Синецкой.  
Поначалу роль не понравилась Мочалову, но он никогда не отказывался от участия в бенефисах своих товарищей. Начал репетировать — ничего не получалось. Так было всегда, когда роль его не увлекала. С тяжким чувством шел он на сцену. И тут произошло чудо. Именно в процессе спектакля, играя мелодраматического злодея, актер вдруг проникся судьбой еще одного обманутого жизнью человека — жертвы обстоятельств и гибельной страсти игрока, самой распространенной страсти тогдашнего общества. Какие-то мотивы образа, оказавшиеся близкими актеру, зазвучали вдруг очень современно, и возник характер мощный, страстный, бунтующий против общества и погибающий в этой неравной схватке. Спектакль имел потрясающий успех, и роль прочно вошла в репертуар Мочалова.  
В конце 1820—начале 1830-х годов начали появляться переводы — именно переводы, а не переделки — пьес Шиллера. Только тогда актер и открыл для себя этого драматурга, близкого ему по духу, по мысли, по романтическому пафосу. Он часто стал выбирать для своих бенефисов пьесы Шиллера — сыграл Карла Мо- ора (уже не атамана Роберта), Дон Карлоса и Фердинанда. И хотя пьесы нещадно уродовались цензурой, их бунтарский дух воскресал в исполнении Мочалова, который находил в каждой роли тему, близкую его времени. И мощно звучала в его исполнении, трагедия Моора или Фердинанда, бесстрашно бросающих вызов обществу, зовущих к добру и справедливости. Особенно любил актер роль Фердинанда в драме «Коварство и любовь», долго играл ее, только в последний период творчества перешел на роль Миллера.  
ноября 1831 года было полностью представлено на московской сцене «Горе от ума» Грибоедова. Мочалов уже дважды встречался с Чацким во фрагментах, теперь ему впервые предстояло сыграть роль целиком. Многое в ней пугало актера, и он отказался участвовать в спектакле. «Из всех моих ролей я ни одну так не боялся, как эту,— говорил он.— С самого первого действия я чувствую себя не в своем амплуа, не на своем месте: эта развязность Чацкого, игривая болтовня, смех, его язвительные сарказмы, блестящие остроты с неподдельными веселостью и шуткой,— да я никогда подобных ролей не играл, и не умею играть!»  
Были и другие основания для сомнений. Мочалов почти вдвое превосходил Чацкого по возрасту, а протесты человека в восемнадцать и в тридцать с лишним лет — разные; то, что в восемнадцатилетнем может быть непо-средственным порывом юношеской натуры, часто склонной к бунтарству, в тридцатилетием обретает другой причинный смысл. Кроме того, Мочалов не был светским человеком, а Чацкий принадлежит светскому обществу. Но самое главное — актер боялся испортить грибоедовский образ «трагическими замашками». Уже из одного этого явствует, что Мочалов понимал новатор-скую природу комедии Грибоедова, понимал, что нельзя ставить Чацкого в ряд с романтическими героями, составляющими его репертуар.  
После премьеры в адрес актера, конечно, прозвучали упреки по части его сомнительной светскости, но даже те критики, которые не без иронии писали о вульгарных манерах его Чацкого, признавали, что в ряде сцен Мочалов «был хорош, местами даже прекрасен». Ап. Григорьев отмечал в этом Чацком «сарказм, желчь, едкое презрение». Гневный протест и одиночество раскрывал Мочалов в образе. Он, первый исполнитель роли, трактовал Чацкого как фигуру трагическую. Такое решение не будет поддержано последующими исполнителями, Чацкого будут часто превращать в резонера. Пока же на подмостках был бунтарь, протестующий и отверженный, с горечью спрашивал он не понимающих и не желающих понимать его: «А судьи кто?», резко бросал свои обвинения обществу, а в финале произносил «спокойным и затухающим голосом»: «Карету мне, карету…»  
В 1833 году начался спор о Мочалове и Каратыгине, к тому времени ставшему актером холодной и чеканной риторики, безукоризненной формы, но лишенным тех эмоциональных вершин, на которые возносило Мочалова вдохновение. Полемика была связана с гастролями Каратыгина в Москве и Мочалова в Петербурге. И там и тут зал делился на поклонников и противников «чужого» премьера. Во время второго приезда Каратыгина в Москву в 1835 году полемика вспыхнула снова, с еще большей силой. Вот тогда-то и прозвучал впервые голос молодого Белинского в защиту московского актера, творчеству которого он посвятит спустя несколько лет статью, значение которой в истории русского театра будет так же велико, как и значение образа, созданного Мочаловым. В статье «И мое мнение об игре г. Каратыгина» критик давал глубокий анализ искусства двух артистов с позиций эстетических и социальных. Он писал, что творчество Каратыгина рассчитано на вкусы аристократической элиты, в то время как творчество Мочалова демократично по своей сути.  
Вскоре после этой статьи произошло личное знакомство артиста и критика. В то время Мочалов особенно нуждался в дружеской поддержке — в театре наступила для него трудная нора. Наиболее значительные его роли постепенно вытеснялись из репертуара, артиста заставляли играть в пошлых мелодрамах, в «драмах с музыкой», в которых его талант оказывался бессильным. Для того чтобы разбудить воображение, вызвать душевное волнение, заставить пережить пленительные моменты вдохновения, Мочалову необходим был серьезный литературный материал. Таким материалом стали для него трагедии Шекспира.  
На двадцатом году службы на императорской сцене Мочалов сыграл роль, ставшую главным его творческим свершением, взлетом головокружительным и последним. Он сыграл Гамлета.  
Однажды Н. Кетчер сообщил актеру о том, что Полевой закончил перевод шекспировского «Гамлета». Мочалов отнесся к известию спокойно, но к Полевому поехал— для бенефиса нужна была пьеса. После того как он услышал «Гамлета», он понял — это его роль.  
Как это ни покажется странным, но буквально весь театр был против выбора Мочалова, от дирекции до Щепкина. Последний, правда, не знал, что речь идет о новом переводе, а не о старой вульгарной переделке трагедии Шекспира французом Дюси, переведенной Висковатовым. Мочалов буквально дрался с дирекцией за пьесу, за тех исполнителей, которых сам определил. Только его заявление об уходе из театра заставило выполнить все его условия.  
Премьера «Гамлета» состоялась 22 января 1837 года, второе представление — 27 января, в день, когда Дантес смертельно ранил на дуэли Пушкина. Последующие представления шли в начале февраля, когда все уже знали о трагедии, постигшей Россию. И это дало спектаклю дополнительную энергию сближения далеких событий шекспировской пьесы с тем, что происходило рядом.  
Мочалов, всегда умевший выразить «главное веяние эпохи», сконцентрировал в образе все, чем жили современники,— все трагические противоречия времени. Молодой Ап. Григорьев, только начинавший свое литературное поприще, писал о поколении: надышавшись отравленным воздухом, оно «жадно хотело жизни, страстей, борьбы и страданий». Это поколение тоже решало вопрос «Быть или не быть?». И голос великого актера требовательно и мощно звал современников: «Встань! Возьми мое святое знамя! Возьми мой тяжкий крест и неси его, если нужно, до Голгофы».  
Всю боль и все надежды взял в себя этот Гамлет, которого актер наделил «силой и энергией», превратил в страстного мстителя, беспощадного обличителя и тяжко страдающего человека; гневный пафос сочетал с исповедальностью, сарказм с душевным потрясением. За «человека страшно» было этому Гамлету в «презренном мирё» Дании-тюрьмы. И сама его смерть становилась торжеством над веком, который мог убить человека, но не покорить его.  
Современники видели себя в герое Мочалова. В театре царила атмосфера восторга и потрясения. «Мы видели чудо»,— писал в одном из писем Белинский, видевший спектакль восемь раз и через год написавший зна-менитую статью «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета», где подробнейшим образом описал и Проанализировал игру великого трагика. Критик писал, что зрители видели Гамлета «не столько шекспировского, сколько мочаловского», ибо актер «придал Гамлету более, силы и энергии... и дал ему грусти и меланхолии гораздо менее, нежели сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет». Он назвал Мочалова «единственным в Европе талантом для роли Гамлета», «драгоценным сокровищем творческого гения». И делал вывод, что «для драмы у нас только один талант», что дарование Мочалова является «великим и гениальным».  
Гамлет был не только высочайшим творением Мочалова, но и огромным событием времени. Актер еще долго играл эту роль, появились в его репертуаре и новые, некоторые из них были интересны: Отелло, тоже про-анализированный Белинским в статье о Гамлете; Лир, несомненно несший на себе печать Гамлета, груз гамлетовских раздумий о добре и зле, но лишенный «пламенного одушевления, которое составляет отличительный характер игры Мочалова», но мнению Белинского. Актер сыграл не короля Лира, а человека, обманутого жизнью и людьми. Бенефис 1839 года прошел при полупустом зале («Лир» шел одновременно с гастролями Тальони).  
Шекспир манил актера. В 1841 году он сыграл Ромео в «Ромео и Юлии», в котором были «божественные мгновения», по мнению критиков. Были они и в других ролях. В роли Миллера, например, о которой Живокини писал: «Другого такого Миллера не видел я, да и не увижу». Или в роли Жоржа Морица в «Графине Кларе д’Обервиль» — в сцене, когда больной Мориц видел в зеркале, как ему подливают яд в лекарство, и поднимался, весь зал вставал вместе с ним.  
Но играл он все более неровно. Он много болел и много пил. Все меньше был занят в театре, а в 1848 году и вовсе подал в отставку; все больше гастролировал по провинции. В пути он и умер 16 марта 1848 года, произнеся перед смертью слова Гамлета: «Горацио?.. ты оправдаешь перед людьми меня...»  
Не только его творчество, но и сама жизнь были выражением одного из самых сложных периодов русской истории. Современник очень точно сказал о нем: «Великий трагик — это целая жизнь эпохи». Мочалов выражал ее трагедию и надежды, и не было человека, по словам Ап. Григорьев», «который бы не носил в душе следов влияния этой могущественной артистической личности».  
Творчество Мочалова представляет собой новый этап в развитии русского романтического искусства. Не говоря о масштабе таланта, о темпераменте, о моментах вдохновения, его исполнение отличали качества, необычные для романтического театра и сознательно привнесенные в него актером. Близость к природе, которую поборники классицистских традиций расценивали как главный недостаток его игры, и является принципиально новым элементом, дающим его образам новое эстетическое качество. Чуткий к малейшей фальши, он воплощал на сцене правду в форме «истины страстей».  
Творчество Мочалова, который сам «творил вокруг себя оригинальный романтический мир», завершало собой русский романтический театр, который надолго станет уделом провинциальных трагиков и только в конце века возродится с новой силой в творчестве Ермоловой и Южина.

**ВОДЕВИЛЬ**

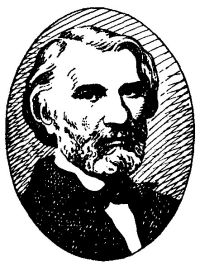
Водевиль, так весело и озорно блиставший в начале века, в эпоху Николая I стал другим. Изменился круг авторов — в драматургию пришли актеры. Петербуржцы П. А. Каратыгин (брат знаменитого трагика), П. И. Григорьев 1-й, П. Г. Григорьев 2-й, Н. И. Куликов; артист Малого театра Д. Т. Ленский. Водевилистами стали журналист Ф. А. Кони, театральный чиновник П. G. Федоров, писатель В. А. Сологуб. Дань водевилю отдал в молодости Н. А. Некрасов.  
Водевиль поощрялся. Он взял на себя роль «социального громоотвода». Водевильные авторы щедро награждались, к ним проявлялось «высочайшее внимание». К 1840-м годам водевиль стал полным хозяином на афише. «Из театра мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми занимают детей, позабывши, что это такая кафедра, с которой читается целой толпе жи-вой урок»,— сокрушался Гоголь.  
Изменился и характер водевиля, который все более тяготел к бытовой тематике. Помехой в движении жанра становились куплеты. Обязательный элемент водевиля сначала лишился оригинальной музыки — серьезные композиторы ушли из жанра, музыку стали писать сами драматурги, иногда она просто подбиралась из уже написанных мелодий. Все чаще куплеты становились вставными номерами, почти не связанными с драматическим действием, нарушая необходимый в произведениях этого жанра музыкально-драматический синтез. Затем они и вообще стали исчезать, водевиль постепенно превращался в бытовую комедию. Появились всякого рода жанровые «гибриды» — водевиль-комедия, водевиль-фарс, водевиль-шутка. Особой популярностью пользовались водевили «с переодеваниями».  
Репертуар этот вызывал резкую критику Белинского и Гоголя, который называл водевили и мелодрамы «незаконными детьми ума нашего XIX столетия, совершенным отступлением от природы». И хотя будущий великий драматург с сомнением восклицал: «Русский водевиль! право, немного странно»,— именно русский водевиль сыграл достаточно серьезную роль в демократизации сцены.  
Большой популярностью пользовался водевиль Ленского «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» (1840). Это была вольная переделка французского «Отца дебютантки», но переделка чрезвычайно та-лантливая. Практически это было оригинальное произведение на сюжет «Отца дебютантки». В «Льве Гурыче Синичкине» ситуации и характеры были совершенно русские. Жизнь провинциального театра, закулисные интриги, правы, истинная влюбленность в театр и самого Синичкина и его дочери, зависимость актеров от капризов премьерши и ее покровителей — обо всем было рассказано остроумно и трогательно. Произведение Ленского не лишено было и социальных элементов, которые все чаще и чаще проникали в водевиль, придавая ему сатирическую остроту. Зло высмеивались обыватели, бюрократы, продажные журналисты.  
Водевиль 1840-х годов испытывает определенное влияние литературы «натуральной школы». В некоторых произведениях средствами этого жанра по-своему трактовалась тема «маленького человека». Глубокое сочувствие зрителей вызывал, например, старый актер Лисичкин в «Дочери русского актера», получивший вместо ожидаемой прибавки «чистую отставку».  
Актеры этот жанр любили. Щепкин переиграл огромное количество водевильных ролей, как и Мартынов, и Сосницкий. Но были такие артисты, для которых водевиль был «главным плацдармам» их творчества, которые прекрасно владели образным синтезом разных сценических средств, блистали изяществом, легкостью, юмором, музыкальностью, пластической выразительностью и тем особым даром, без которого водевиль немыслим,— наивностью веры в самые невероятные обстоятельства.  
Настоящей жемчужиной петербургской сцены была Варвара Николаевна Асенкова (1817—1841). Она пошла в театр без всякой охоты. Мать-актриса отдала ее в театральное училище, но вскоре вынуждена была забрать, ибо дочь «необыкновенных способностей не оказала». Девочка училась в частном пансионе и по окончании его сама решила идти на сцену. Не по призванию, не по непреодолимой тяге к искусству, а «как решаются идти замуж за нелюбимого, но богатого человека»— так она сама объясняла свое решение П. Каратыгину. Асенкова стала заниматься с Сосницким и поначалу приводила его просто в отчаяние отсутствием актерского дара, но занятий не прекращала. В конце концов после серьезной работы он открыл в своей ученице незаурядные комедийные способности.  
В 1835 году состоялся дебют Асенковой в комедии Фавара «Сулейман II, или Три султанши», где играла своевольную одалиску Роксолану, играла с блеском, заразительно и весело, и в водевиле Скриба «Лорнет» в роли Мины. Современники утверждали, что лучшей водевильной актрисы, нежели Асенкова, трудно было и представить себе. Она была красива, женственна, грациозна, музыкальна, обладала красивым голосом, отличалась выразительной мимикой, легкостью сценических преображений. Огромный успех имела она в «водевилях с переодеванием» и в ролях «травести», была прелестна в мужском костюме. С триумфом играла она Габриэля в «Девушке-гусаре» Кони, юнкера Лелева в водевиле Орлова «Гусарская стоянка, или Плата той же монетою», гусара Стрункина в «Шалостях корнета» Коровкина, испанского короля Карла II в «Пятнадцатилетием короле» и особенно маркиза Юлия де Креки, шестнадцатилетнего полковника в водевиле «Полковник старых времен». Белинский писал об Асенковой в этой роли: «Действительно, она играет столь же восхитительно, сколько и усладительно; словом, очаровывает душу и зрение. И потому каждый ее жест, каждое слово возбуждает громкие и восторженные рукоплескания; куплеты встречены и провожаемы были криками «фора». Особенно мило выговаривает она «чорт возьми». Я был вполне восхищен и очарован».  
Играя роли с переодеванием, Асенкова нигде не была вульгарна или подчеркнуто «пикантна», соединяла «удивительную грацию и какую-то ей одной свойственную стыдливость». Актриса мягкая и тактичная, обладавшая строгим вкусом, Асенкова, по словам современника, «была в свое время единственной молодой артисткой на сцене Александринского театра, которая покоряла поэзией правды».  
Белинский, однако, заканчивал свой отзыв об Асенковой в роли Юлия де Креки словами: «Но отчего-то вдруг стало мне тяжело и грустно». Причину этой грусти могут объяснить грубоватые слова Щепкина об опасности для актрисы ее «сценического гермофродитизма». Талант яркий и своеобразный растрачивался на пустяки. Это понимала, по-видимому, и сама Асенкова, которая охотно бралась за серьезные и трудные роли. Она играла Марью Антоновну в «Ревизоре», Софью в «Горе от ума», Эсмеральду в инсценировке «Собора Парижской богоматери» Гюго, шекспировских Офелию и Корделию, обнаруживая не только комедийный, но и сильный драматический талант.  
Трудно сказать, как сложилась бы судьба актрисы, какая из тенденций восторжествовала бы в ее творчестве — Асенкова пробыла на сцене всего шесть лет. Она умерла в двадцать три года от чахотки, навсегда оставшись одной из самых очаровательных страниц в истории русского театра.  
Популярным актером этого жанра был и Н. О. Дюр (1807—1839). Сын парикмахера-француза, он учился в балетном классе К. Дидло и участвовал в драматических спектаклях, которые были в училище своеобразной формой обучения и игрались для практики учеников на французском языке. В них Дюр и обнаружил талант комедийного актера и после окончания училища был принят в драматическую труппу. В театре жизнь его складывалась трудно, ему поручали только маленькие роли в трагедиях и драмах, где своего комедийного таланта он проявить не мог. От природы человек деятельный, Дюр начал заниматься вокалом, подготовил несколько партий с композитором Кавосом и с успехом дебютировал в опере. Таким образом; он был прекрасно профессионально подготовлен к тому, чтобы стать «син-тетическим» актером.  
С 1831 года Дюр начал постоянно выступать в водевилях, сыграв двести пятьдесят ролей «повес и фатов», в которых не знал себе равных, выступал и в ролях стариков. Обладая искусством трансформации, особенный успех имел он в «водевилях с переодеванием». Был он также знаменит как замечательный имитатор: в водевиле Шаховского «Первое апреля, или Новый дом сумасшедших» он, по отзыву современника, «смешил всех до слез, копируя французских танцовщиц». Был он великолепен в куплетах, которые у него определяли весь строй роли, ее тональность, ритм. Наибольший успех выпал на его долю в роли Жовиаля в водевиле Ленского «Стряпчий под столом», где было много музыкальных номеров. Дюр и сам писал музыку и даже издал три альбома водевильных куплетов собственного сочинения, некоторые из них позднее стали популярны как романсы.  
Выступал он в пьесах и других жанров, но без особого успеха. Вершиной его творчества был водевиль.  
На московской сцене пальма первенства и водевильных ролях принадлежала В. И. Живокини (1805—1874). Отцом актера был итальянец Джиовакино делла Мома, приехавший в Россию вместе с Растрелли, матерью — крепостная танцовщица. Живокини учился в Московском театральном училище. Еще не кончив его, был принят в императорскую труппу, где прослужил ровно полвека. Репертуар актера был разнообразен — от оперных и балетных партий до ролей в пьесах Грибоедова, Гоголя, Островского, Мольера, Шекспира. Но подлинной его стихией был водевиль, в котором у него не было соперников в Москве. Такие роли, как Падчерицын («Хороша и дурна»), Васильев («В тихом омуте»), Жовиаль («Стряпчий под столом»), Синичкин, были высшими его достижениями. Современники отмечали его «беспримерную веселость, живой, умиый и заразительный смех», писали, что его комизм был «невозмутимо светел», а смешные черты в образе доводились «даже до художественной карикатуры» — актер мало заботился о том, чтобы «из роли возникло живое лицо».  
Исполнение Живокини восходило к традициям народного балаганного, театра с его стихией, импровизации. Актер легко вступал в общение с залом, мог остановить оркестр и начать разговор с музыкантами, по поводу того, что он хочет спеть совсем не тот куплет, который они начали играть, а другой; вставлял в текст множество «отсебятин», за что не раз получал замечания от Щепкина; обращался к критикам с просьбой похвалить его игру или спрашивал какого-нибудь зрителя, как ему нравится пьеса.  
Его излюбленным сценическим приемом было преувеличение, «комическая гипербола», современники относили его к типу комика-буфф. Куплеты превращались у него в отдельные номера. О Живокини говорили, что он мог бы играть на «любой западной сцене», но Боборыкин считал, что «европейская вековая комедия вряд ли где на Западе имела в период от 30-х до 60-х годов более блестящего представителя, чем Живокини».  
В водевиле за немногим исключением выступали все русские актеры, и он долго продолжал оставаться в репертуаре, а некоторые элементы водевиля своеобразно преобразовались в комедиях Гоголя, Тургенева, Островского.

**Н. В. ГОГОЛЬ (1809—1852)**



Эстафета реалистического искусства передавалась из поколения в поколение, и русский сценический реализм с каждым новым этапом обретал и новое дра-матургическое качество и новую исполнительскую манеру.  
Николай Васильевич Гоголь в 1829 году сделал попытку поступить в императорский театр (он и много лет спустя не разуверился в своем актерском таланте, его подтверждают и те, кто слышал чтение им собствен-ных пьес). Однако отзыв инспектора русской труппы А. Храповицкого — «присланный на испытание Гоголь- Яновский оказался неспособным не только к трагедии или драме, но даже к комедии» и «его можно было бы употреблять разве только что на выход» — похоронил мечту Гоголя стать артистом.  
Театр, однако, влек его к себе. И, обретя известность своими повестями, активно и дружески поддержанными Пушкиным, Гоголь начал писать о театре и для театра. В середине 1830-х годов появились его статьи об искусстве, опубликованные под псевдонимом в пушкинском «Современнике», по которым можно судить о принципиальной позиции Гоголя того времени: в резкости суждений о современной сцене уже виделся автор «Ревизора» и будущий реформатор русского театра. Занимаясь театральной журналистикой, Гоголь в то же время работал то над одной пьесой, то над другой.  
В феврале 1833 года он писал М. П. Погодину: «...я помешался на комедии... Уже и сюжет на днях начал составляться, уже и заглавие написалось на белой толстой тетради: Владимир 3-ей степени, и сколько злости! смеху! соли!..» Гоголь предполагал изобразить в этой комедии высшее чиновничье общество — мир взяточников и карьеристов, мечтающих лишь о чинах и наградах. Но пьеса написана не была. Причину автор объяснил в том же письме к Погодину: «...остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит». Позднее па основании набросков «Владимира 3-ей степени» Гоголь написал четыре сцены: «Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская» и «Отрывок».  
Отложив «Владимира», Гоголь не отказался от мысли о пьесе. Он мечтал о «сюжете самом невинном, которым бы даже квартальный не мог обидеться», но тут же с горечью обрывал себя: «Но что комедия без правды и злости!» Он то начинал писать пьесу «Женихи», то обращался к исторической романтической драме, но ни одна, ни другая пьеса закончена не была.  
7 октября 1835 года Гоголь обращается к Пушкину: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или несмешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию». Троекратно повторенное в коротеньком письме «ради бога», обещание «духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта» говорят не просто о желаемом намерении, но о страсти, которой был одержим в то время Гоголь. И Пушкин, принимавший живейшее участие в молодом писателе, рассказал ему случай, что, произошел с ним самим во время поездки для сбора материалов о Пугачеве.  
6 декабря 1835 года — через два месяца после письма к Пушкину! — Гоголь написал Погодину: «Да здравствует комедия! Одну, наконец, решаюсь давать на театр... едва только успел третьего дня окончить пьесу». Речь шла о «Ревизоре».  
Работу над комедией он продолжал еще в течение шести лет, окончательная ее редакция появилась лишь в 1842 году в собрании сочинений писателя. Работа шла в основном в направлении заострения социального смысла произведения и касалась образов Городничего и Хлестакова. Так, в первом варианте не было реплики: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!»; не было и эпиграфа: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Народная пословица». Вообще он советовал писателям переписывать свои сочинения по восемь раз и «непременно собственной рукой». Сам он создал шесть редакций «Ревизора» и пять «Женитьбы», над которой работал около десяти лет.  
18 января 1836 года Гоголь читал «Ревизора» у Жуковского в присутствии небольшого круга друзей, среди которых был и Пушкин.  
Пьеса неожиданно легко прошла цензуру. Может быть, цензор не понял ее обличительного смысла и внутреннего родства с «Недорослем» и «Горем от ума», но только 13 марта разрешение на ее постановку было получено и в апреле состоялась премьера в Александрийском театре в Петербурге, а в мае — в Малом в Москве.  
О петербургской премьере, собравшей избранную аристократическую публику, Анненков писал, что «недоумение было на всех лицах», оно «возрастало потом с каждым актом», а к концу спектакля «переродилось почти во всеобщее негодование». После премьеры на голову дебютанта обрушилась целая буря возмущения. Чиновники всех рангов, реакционная пресса — все выражали возмущение новой пьесой. Академия наук отказала автору в премии и вообще в «какой-либо награде». Гоголь писал Щепкину: «Действие, произведенное пьесой, было большое и шумное. Все против меня. Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, когда я дерзнул так говорить о служащих людях. Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня. Бранят и ходят на пиесу, на четвертое представление нельзя достать билетов». И с горечью подводил итог: «Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. Малейший признак истины — и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия».  
Демократическая критика приняла комедию восторженно. Белинский в «Молве» писал о Гоголе: «...его оригинальный взгляд на вещи, его уменье схватывать черты характера, налагать на них печать типизма, его неисто-щимый гумор — все это дает нам право надеяться, что театр наш скоро воскреснет, скажем более — что мы будем иметь свой национальный театр, который будет нас угощать не насильственными кривляниями на чужой манер, не заемным остроумием, не уродливыми переделками, а художественными представлениями нашей общественной жизни».  
Великий критик не раз еще будет обращаться в своих статьях к «Ревизору», который навсегда останется для него «глубоким, гениальным созданием». Но в тот трудный для писателя период после первой премьеры Гоголь, казалось, и не расслышал этого голоса. Ошеломленный хором хулителей, он уехал из Петербурга за границу, даже не заехав в Москву, где тоже готовилась премьера и Щепкин просил автора прочитать пьесу труппе. Гоголь и сам собирался это сделать, но, «познакомившись с здешнею театральною дирекциею, я такое получил отвращение к театру, что одна мысль о тех при-ятностях, которые готовятся для меня еще и на Московском театре, в силах удержать поездку в Москву»,— писал он актеру, посылая ему пьесу из Петербурга в апреле 1836 года. Не остановило его даже вмешательство Пушкина, который из Москвы давал поручение жене: «Пошли ты за Гоголем и прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради Христа просит его приехать в Москву, прочесть «Ревизора. Без него актерам не спеться... С моей стороны я тоже ему советую: не надобно, чтобы «Ревизор» упал в Москве, где Гоголя любят больше, нежели в П. Б.» Все усилия друзей оказались напрасными — Гоголь уехал.  
Театральный взлет писателя был кратким: по существу, это первое десятилетие его творчества, в течение которого он создал самые сильные свои драматические произведения. Но историческая значимость художника не исчисляется ни количеством написанного, ни продолжительностью его жизни. Несколько пьес Гоголя совершили переворот в русском театре, дали новое направление его деятельности.  
Кроме пьес, осталось множество высказываний писателя о литературе и театре — в письмах, статьях, в «Театральном разъезде после представления новой комедии», в художественных произведениях, в «Портрете» например, или в лирических отступлениях в «Мертвых душах»,— которые складываются в стройную эстетическую систему, знаменующую новый этап в движении критического реализма. Значительную роль в формировании этой системы сыграл Белинский. В своих статьях он не только анализировал произведения писателя, в котором видел «главу литературы, главу поэтов», но и утверждал его в тех позициях, что уже нашли выражение в художественных его созданиях. Личное знакомство укрепило это влияние. Серьезное значение в жизни и творчестве Гоголя имела его дружба со Щепкиным, повлиявшим на понимание писателем особенностей актерского творчества.  
Гоголь смотрел на театр, как на общественную кафедру и придавал ему огромное значение. «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь,— писал он,— если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа, ни в чем несходная между собою, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра».  
Комедию Гоголь считал произведением по своему характеру народным и общественным. Значение «Недоросля» и «Горя от ума» он видел в том, что это «истиннообщественные комедии», что в них «наши комики двинулись общественною причиною, а не собственною, восстали не против одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги. Общество сделали они как бы собственным своим телом; огнем негодования лирического зажглась беспощадная сила их насмешки». Так писал Гоголь в «Театральном разъезде», видя назначение комедии в том, чтобы быть «картиной и зеркалом общественной нашей жизни».  
По Гоголю, комедия должна быть основана не на «частной», а на «общей завязке», то есть не на интересе к одному образу, вокруг которого строится сюжет, а на вовлечении в действие всех персонажей, объединенных одной мыслью и общими интересами. «Правит пиесою идея, мысль. Без нее нет в ней единства»,— считал он. Эта мысль Гоголя смыкалась с теоретическими положениями Белинского, который называл сюжет «концепцией действительности» и одним из главных достоинств пьес Гоголя считал само их построение, когда ситуации вытекают «из самой сущности идей и действительности характеров».  
Борясь за «драму высокую, вдыхающую невольное присутствие высоких волнений в сердца согласных зрителей», и за «комедию высокую, верный сколок с общества», Гоголь в то же время предостерегал против «списывания сцен», то есть копирования жизни. «В руках таланта все может служить орудием к прекрасному, если только правится высокой мыслью послужить прекрасному»,— не раз повторял он волновавшую его мысль. Этой цели — «послужить прекрасному» — могут, по мнению Гоголя, и обличительные произведения. «Бывает время,— считал он,— когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости».  
Передовые русские писатели и театральные деятели мечтали о создании национального театра. Белинский на страницах «Молвы» высказал мысли многих: «...о, как было бы хорошо, если бы у нас был свой, народный, русский театр!.. В самом деле, видеть на сцене всю Русь, с ее добром и злом, с ее высоким и смешным...» Разве не слышатся в этих словах мысли Гоголя: «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!» Этот призыв содержал целую художественную программу, которую сам Гоголь и начал осуществлять, написав «Ревизора».  
Русь темная, погрязшая в пороках, мир негодяев и преступников, чинящих произвол, попирающих человеческое достоинство и всяческую законность, берущих взятки, встал со страниц комедии. Избрав местом действия глухой провинциальный город, откуда «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», ограничив круг действующих лиц небольшой группой чиновников, Гоголь показал всю чиновничью систему России, разоблачил все общественные пороки, безнравственность ее жизни. В «Авторской исповеди» он сам признавал: «В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем».  
В каждом персонаже была достигнута огромная степень обобщения, превращавшая его в художественный символ, вобравший в себя черты определенного социального явления.  
Оплот режима, хозяин города, призванный осуществлять в нем высшую справедливость, городничий, как о величайшем своем житейском искусстве, говорит, что он «мошенника над мошенниками обманывал», «трех гу-бернаторов обманул». Живя в безнаказанности, он даже вопиющее беззаконие, творимое им, преступлением не считает, власть его, по существу, безгранична, на казну он смотрит как на свою собственность, достоинства человека оценивает размером взятки, которую тот может дать. Подчиненные — сродни ему самому.  
Почему городничий и его окружение приняли «пустейшего» человека, «фитюльку» Хлестакова за столичного ревизора? Белинский, давший великолепный разбор комедии в статье о «Горе от ума», считает, что Хлестакова сделал ревизором страх городничего. С обычным ревизором он бы знал как справиться, но Гоголь создает ситуацию исключительную («инкогнито проклятое»), и она, как мощное «увеличивающее стекло», позволила увидеть человека в ином масштабе. В этом и заключается особенность гоголевских обобщений: обнажение сути при абсолютной достоверности характеров. А поскольку ракурс исследования взят соци-альный, то служебные «грешки» вырастают в общественные пороки, и маленький городишко становится той каплей, в которой отражается мир. Используя предельные краски — гиперболу, гротеск,— писатель превращает конкретные характеры в типы, не отрывая их от Почвы реальности.  
Тот же способ обобщения и в «Женитьбе», хотя в основу пьесы здесь взят, казалось бы, совсем частный случай. Но он — лишь повод для создания широкой картины нравов общества. Среда здесь другая: в поле зрения писателя купечество и дворянство в их новых социально-экономических взаимоотношениях. Мир купли и продажи. Денежная мошна с невестой в придачу и «благородная нищета» присматриваются, прицениваются друг к другу. О естественных чувствах тут и речи нет, мечты персонажей убоги, претензии смешны. Съезд женихов на смотрины — парад уродов, «паноптикум печальный», как у Грибоедова.  
Гоголь поставил в центр произведения необычайной странности дуэт — Подколесина и Кочкарева, абсолютную пассивность и столь же абсолютную активность. Один душевно и физически неподвижен, другой неуемно энергичен. А по существу, оба — лишь две стороны одной медали: в этой жизни решительность Кочкарева так же бессмысленна, как нерешительность Подколесина. Лишенная высокой нравственной цели, она не более чем суета, она ничего не может изменить. Закрыли дверь перед Подколесиным, он выпрыгнул в окно — это единственный его активный поступок в пьесе. Кажущаяся бессмысленность его, однако, многозначна: в ней — боязнь перемен. Снова—страх. Гоголевские персонажи из всех человеческих чувств этому подвержены более всего. Страх оглупляет, он же и побуждает к поступкам, цель которых одна — спастись, перехитрить жизнь.  
В «Игроках» Ихарев построит на этом целую жизненную программу: «прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обмануту самому — вот настоящая задача и цель!» Обмануть всех Ихареву не удается — он нарвался на жуликов посильнее его самого, но философия его симптоматична. Авантюризм стал стилем жизни, погоня за богатством — ее целью. Крапленая колода карт, названная по имени и отчеству — Аделаида Ивановна, стала своеобразным символом пошлого, аморального, убогого мира.  
«Никто никогда до него не читал такого полного паталого-анатомического курса о русском чиновнике»,— писал Герцен, называя «Ревизора» и «Мертвых душ» «ужасной исповедью современной России». Не только названные Герценом, но все произведения Гоголя — «паталого-анатомический курс» о русском обществе, безрадостная, жестокая правда о России.  
На упреки в том, что в комедии «Ревизор» нет ни одного положительного персонажа. Гоголь устами Автора пьесы ответил в «Театральном разъезде»: «Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное благородное лицо было — смех».  
Снова русская литература обращалась к сильнейшему своему оружию, снова звучал Великий смех, ставший героем комедии Грибоедова и теперь подхваченный новым представителем «фаланги великих насмешников». Раздался «смех, очищающий душу» (Белинский), «громкий и грозный смех Гоголя» (Герцен).  
Гоголь считал: «Драма живет только на сцене. Без нее она, как душа без тела». Он боролся за театр, где «могущественный лицедей потрясающим словом подымает выше все высокое человечества в человеке», но воплощать его произведения должен был тот театр, который уже существовал и которому только предстояло пройти гоголевскую школу. Естественно, что с задачей сценического воплощения его комедий этот театр справился плохо.  
Первая постановка «Ревизора» в Петербурге произвела на автора впечатление тягостное. «Мое же создание мне показалось противно, дико и как будто вовсе не мое»,— писал он. С похвалой отозвался Гоголь только о Сосницком, который играл Городничего. Добчинский и Бобчинский, по его мнению, «оказались до такой степени кривляками, что просто было невыносимо». Но наибольшие огорчения доставил автору Хлестаков. «Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков», который сделался «чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться с парижских театров. Он сделался просто обыкновенным вра-лем».  
Точнее поняли и сыграли «Ревизора» в Москве, хотя и там некоторые актеры «думали быть смешны», но ансамбль в целом был более точен в ощущении автора, особенно Щепкин в роли Городничего. Первое представление было дано в Большом театре для абонементной публики, которая оказала «Ревизору» прием весьма холодный. Во всяком случае, как свидетельствует «Молва», после спектакля «ни один актер не был вызван». Последующие спектакли шли с нарастающим успехом, но реакция зала была неоднородной — как писал Щепкин, «все в восхищении, а остальные морщатся».  
5 февраля 1843 года в бенефис Щепкина «Женитьба» шла вместе с «Игроками» в Большом театре в Москве, но поначалу и на этот раз спектакль не задался. Щепкин взял себе роль Подколесина, а Кочкарева играл Живокини «с привычными для него фарсами». Позднее роль Кочкарева стал играть Щепкин, а Подколесина — П. Садовский, отчего спектакль зазвучал совершенно по-другому.  
Таким образом, актерам не сразу удалось постичь художественную природу произведений Гоголя, своеобразие его стиля. Новая драматургия требовала нового актера.  
В 1842 году Гоголь написал «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора». Оно не только содержит ряд интересных характеристик, но и позволяет понять особенности взгляда писателя на актерское искусство. Вместе с другими его высказываниями эти взгляды составляют театральную программу Гоголя.  
Сколь большое значение придавал он сценической правде, понятно уже из того, что свое «Предуведомление» он начал предупреждением: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях... Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обна-ружится смешное взятой им роли».  
Что же представлялось ему главным в актерском исполнении? В одном из писем он просит Щепкина «ввести актеров в понятие», что на сцене «нужно не представлять, а передавать прежде мысли, позабывши странность и особенность человека». Не представлять, а передавать мысли — это и есть один из главных принципов гоголевской программы актерского творчества. К этой мысли он возвращается и в «Предуведомлении»: «Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли... должен рассмотреть, зачем призвана эта роль, должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове».  
Большое значение придает, он работе над речью действующих лиц, считая, что «смысл всякой фразы» может измениться «от одного ударения, перемещенного на другое место или на другое слово».  
Как от карикатуры, удерживает Гоголь актеров и от излишнего переживания. «Храни вас бог слишком расчувствоваться»,— предупреждал он Щепкина, советуя так произносить слова, чтобы «зритель видел, что вы стараетесь удержать себя от того, чтобы не заплакать... Впечатление будет от того несколько раз сильней».  
Превыше всего ценил Гоголь талант, для которого ничего не остается «необъяснимым в роли» и которого предложенный автором рисунок не ограничивает, а только делает более целеустремленным. «Талант не остановят указанные ему границы,— писал он,— как не остановят реку гранитные берега; напротив, вошедши в них, она быстрее и полнее движет свои волны. И в данной ему позе чувствующий актер может выразить все».  
Станиславский говорил, что Гоголь «обнаружил в своих письмах задатки замечательного режиссера». Элементы режиссуры выразились прежде всего в требовании ансамбля. «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре»,— писал Гоголь. И при постановке своих Пьес он больше всего заботился именно об этом «согласованном согласии всех частей».  
Неоднократно повторяется в его письмах мысль о том, что работой над спектаклем должен руководить «первоклассный актер», и трагедии — первый трагик, в комедии — первый комик, потому что все будет сделано «истинно так, как следует» только тогда, «когда они будут исключительные хоровожди такого дела». Возвращаясь постоянно к задачам «хоровождя», Гоголь, по существу, говорит о режиссуре в ее современном понимании, о режиссере как создателе художественного единства в спектакле.  
Продолжая традиции Пушкина и Грибоедова, Гоголь «указал дорогу, по которой со временем пойдет наша драматическая литература»,— предсказал И. С. Тургенев. Этой «дорогой» был критический реализм, в историческом движении которого творчество Гоголя составляет важнейший этап, потому что он не только создал гениальные произведения,, но и заложил теоретические основы для дальнейшего развития русского театра.  
Значение Гоголя понимали все великие художники России. Точнее всех его определил Н. Г. Чернышевский: «Давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России».

**И. С. ТУРГЕНЕВ (1818-1883)**



Иван Сергеевич Тургенев отдал дань театру в самом начале творческого пути. Все пьесы были написаны им до 1852 года, то есть до выхода «Записок охот-ника», после чего он к драматургии не возвращался.  
В 1840-е годы в русской литературе родилось новое направление, названное «натуральной школой». Ее принципы были сформулированы Белинским, эсте-тическая программа которого определялась его общественно-политическими взглядами революционного демократа. Основным требованием этой программы было «воспроизведение действительности во всей ее истине», что означало прежде всего обнажение социальных противоречий, борьбу против крепостного права и других уродливых явлений русской жизни. К «натуральной школе» под влиянием Белинского примыкал и молодой Тургенев.  
В 1840-е годы Тургенев занимался преимущественно театром — писал пьесы, статьи по истории и теории драматургии, рецензии. Он резко критиковал пьесы Кукольника и Гедеонова за отсутствие в них жизненной правды, за «злоупотребление патриотическими фразами», за их язык «маленько мужицкий», смешанный с «языком новейшей французской мелодрамы», за подражательность. В своих оценках современной сцены он обнаруживал полное единомыслие с позицией Белинского. Обоих глубоко тревожило положение русского театра, который переживал тяжелую пору: не было Пушкина, Грибоедова, Лермонтова, их пьесы, часть из которых находилась под запретом, остальные игрались крайне редко, не могли оказать серьезного влияния на репертуар. Только Гоголь воздействовал на современный театр достаточно активно. Путь, предложенный им, Тургенев считал наиболее перспективным и высказывал оптимистическую уверенность, что русская сцена даст вскоре на этом пути замечательные всходы и «молодой лесок вырастет около одинокого дуба...».  
Одним из первых в этом «молодом леске» был сам Тургенев, перу которого принадлежит десять пьес.  
Первое его драматическое произведение «Неосторожность» (1843)—пародия на современные ему романтические драмы с их пристрастием к испанским сю-жетам, сверхбурными страстями, с убийствами и т. п. «Безденежье» (1845) —проба в жанре комедии, сделанная не без влияния «Ревизора».  
К гоголевской традиции возвращается Тургенев и в ряде других пьес, в частности в «Нахлебнике» (1848), где развитие гоголевских идей дано в жанре мелодрамы. Произведение было написано под влиянием проходящей красной нитью в статьях Белинского мысли о необходимости «пробуждения в народе чувства человеческого достоинства». Эта тема особенно остро будет раскрыта в «Записках охотника». «Нахлебник» — первое прикосновение к ней.  
В образе бедного дворянина Кузовкина, нахлебника в доме крупного чиновника Елецкого, автор показывает, как социальные условия калечат человека, развивают в нем качества, от природы ему не свойственные. Посто-янная зависимость превратила доброту Кузовкина в заискивание, угодничество, он стал домашним шутом и свыкся со своим положением. Образ этот — распространенный в литературе «натуральной школы» образ «маленького человека», «униженного и оскорбленного» в этом мире,— обладает большой социальной остротой, что ставит его в один ряд с героями Пушкина, Гоголя, Достоевского. С большой обличительной силой нарисо-вано Тургеневым и общество «благородных» людей, унижающих человека, подкупающих его, выгоняющих из дома и при этом чувствующих себя благодетелями; общество аморальное по сути своей, как аморальна сама природа социального неравенства.  
Закончив комедию, автор отправил ее Щепкину, рассчитывая, что она пойдет в его бенефис. Однако цензура расценила пьесу как «совершенно безнравственную и наполненную выходками против русских дворян, пред-ставляемых в презрительном виде» и запретила ее к представлению и печатанию. Впервые она появилась в «Современнике» только в 1857 году под названием «Чужой хлеб», а на сцену попала в 1862 году.  
После запрещения «Нахлебника» Тургенев пишет в 1849 году новую пьесу для Щепкина — «Холостяк». По социальной остроте она значительно уступала «Нахлебнику», но и в ней по-своему раскрывалась тема «малень-кого человека». Глубоким состраданием проникнуто отношение автора к судьбе Мошкина и его воспитанницы Маши.  
В «Завтраке у предводителя» (1849) Тургенев возвращается к жанру комедии и даже прибегает к несвойственным ему приемам художественного преувеличения, чтобы подчеркнуть нелепость конфликта между братом и сестрой, которые никак не поделят доставшееся им в наследство имение. Особенно ярко написан образ помещицы Кауровой, доводящей всех собравшихся помирить ее с братом до отчаяния железным упорством и тупостью, за которыми стоит лишь желание не продешевить, не прогадать.  
Пьеса эта была разрешена к постановке в Александринском театре и прошла с большим успехом. Однако опубликована была только в 1856 году в «Современнике».  
Другое направление в творчестве Тургенева представляют пьесы, действие которых происходит в «дворянских гнездах». И в тематическом, и в жанровом плане это произведения совершенно особенные, не имевшие аналогов в драматической литературе. Они начинали новое направление в театре — психологический реализм, который получит развитие и в более поздних пьесах самого Тургенева и особенно в творчестве А. П. Чехова.  
Первой пьесой такого плана была комедия «Где тонко, там и рвется» (1847)—небольшой психологический этюд, единодушно принятый революционными демократами и редакцией «Современника». «Тут столько наблюдательности, таланта и грации, что я убеждён в будущности этого человека, он создаст что-нибудь важное для Руси»,— писал Н. П. Огарев.  
В образе Горского автор показал типичного для того времени рефлексирующего дворянина, человека, не способного к активному действию, «темного и запутанного», по его самохарактеристике. Горскому противостоит Вера, отличающаяся редкой цельностью натуры, душевной ясностью, отсутствием притворства, решительностью поступков. Этот образ — предтеча тургеневских героинь, судьба и характер которых будут предметом исследования в его романах.  
В 1850 году Тургенев создал главное свое драматическое произведение — пятиактную комедию «Месяц в деревне», где круг интересовавших писателя проблем, как и его эстетическая программа, выразились наиболее полно.  
Два мира — умирающий и нарождающийся — столкнулись в пьесе, определив ее конфликт. В Наталье Петровне и Ракитине, который являет -тип чуть постаревшего Горского, раскрывается преждевременная старость души, хотя ему всего тридцать, а ей и того меньше, вызванная пустотой жизни. Оба они — порождение немощного общества, выражение духовного оскудения, умирания «дворянских гнезд». Им противостоит студент Беляев, человек из другого мира. Это первый в русской драматургии образ разночинца. Его появление отражало реальный процесс, происходящий в жизни. Душевное здоровье Беляева, его молодость отражали молодость его сословия, активно вступающего в жизнь. Личная драма соединилась в пьесе с драмой социальной, что придало конфликту масштаб.  
Интересны образы комедии, особенно Наталья Петровна, нимало не напоминающая традиционную помещицу, женщина умная, тонкая, неординарная, она переживает действительную и глубокую, не выдуманную драму. Сложный процесс переживает и Верочка, превращаясь из беззаботного подростка в человека, самостоятельно решающего свою судьбу. Она выходит замуж за Большинцова, чтобы обрести независимость от своей «благодетельницы» — так продолжает писатель тему «чужого хлеба» на новом материале. И в то же время поступок этот свидетельствует о решительности ее характера.  
Закончив 22 марта 1850 года работу над пьесой, которая первоначально называлась «Студент», Тургенев отправил ее Некрасову для «Современника», но цензура ее не пропустила. Осенью того же года автор попытался напечатать пьесу под другим названием — «Две женщины»,- но тоже безуспешно. Впервые она была опубликована в 1855 году с авторским объяснением, что пьеса «никогда не назначалась для сцены», и с большими изменениями. В первоначальном своем виде «Месяц в деревне» был напечатан лишь в 1869 году.  
Из множества замыслов Тургенев осуществил еще только три: в конце 1850 года написал «Провинциалку», в 1851 году — «Разговор на большой дороге» и в году — «Вечер в Сорренто».  
В «Провинциалке» автор снова обращается к теме «маленького человека», но разрешает ее неожиданным образом. Дарья Ивановна, жена провинциального чиновника, энергичная молодая женщина, мечтающая вырваться из захолустья в столицу с помощью графа Любина,— уже не просто «маленький человек», а маленький хищник, умеющий приспособиться к обстоятельствам и извлечь из них пользу. Однако писатель далек от мысли осудить или осмеять Дарью Ивановну. Ему импонирует ее жизненная энергия, ее ум, талант, обаяние, ее достоинство, наконец, в ней нет угодливости, приниженности. В своеобразном поединке Дарьи Ивановны со старым ловеласом графом Любиным симпатии автора определенно на ее стороне.  
Чуткий ко всему новому, только нарождающемуся в жизни, Тургенев в этой пьесе в образе Миши воплощает тип «благомыслящего человека», который прочно войдет в жизнь и литературу и станет Белогубовым у Островского, героем рассказов Чехова.  
Отсутствие в «Провинциалке» очевидной социальной остроты открыло ей путь на сцену и на страницы «Отечественных записок».  
«Разговор на большой дороге» автор назвал просто «сценой». Никакого сюжета здесь нет, только диалог. Персонажи характеризуются исключительно словом, но в ходе их разговора раскрываются и личные свойства людей и их взаимоотношения.  
«Сцена» была посвящена П. Садовскому, с которым Тургенев познакомился во время своего прощального обеда перед отъездом за границу в 1851 году. На другой день он с восторгом писал о «комическом актере, человеке большого таланта», у которого «правдивость игры, интонации и жеста такая полная, какой я раньше никогда не встречал. Нет ничего более приятного чем искусство, ставшее природой». «Разговор на большой дороге» вошел в репертуар Садовского еще до того, как появился в печати.  
«Вечер в Сорренто» — одноактная пьеса о соперничестве двух женщин — изящный психологический этюд, лишенный социального содержания.  
Пьесы Тургенева, за немногим исключением, в 1840—1850-е годы большого успеха не имели. Современники признавали в них достоинства литературные, но в сценичности им отказывали. Написав десять пьес, и сам Тургенев пришел к мысли, что «драматическим талантом» он не обладает.  
Между тем писатель создал свой театр, который отличался новой и смелой эстетической программой. Ее художественные особенности наиболее полно оформились в определенный творческий метод в «Месяце в деревне». Главным признаком этого метода было построение сюжета не на внешних событиях, а на раскрытии человеческих характеров и взаимоотношений. В пьесах Тургенева внутренние, психологические процессы преобладают над интригой. Он считал: «Поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представлять только самые явления — в их расцвете или увядании». Тончайшие душевные нюансы писатель передает в изящном, легком диалоге, причем слова героев не всегда раскрывают их мысли, часто, напротив, помогают скрыть их — а это уже новое качество драматургии. Важное значение в таком «двойном диалоге» имеют наполненные содержанием паузы. Переживаниям персонажей в пьесах Тургенева часто аккомпанирует природа, созданию необходимой атмосферы помогает музыкальное сопровождение. Душевное состояние героев автор передает в подробных, развернутых ремарках.  
Сценическая история пьес Тургенева складывалась не просто. Театр его времени не угадал в этой драматургии нового качества и воплощал ее старыми средствами. Те произведения, которые попали на сцену, Имели в основном отдельные актерские удачи. Ни одного целостного спектакля создано не было, для этого необходим был театр нового типа, а он появится только накануне XX века.  
Первым из тургеневских пьес попал на сцену «Холостяк», он был поставлен в бенефисы Щепкина в 1849 году в Петербурге, а в январе 1850 года — в Москве.  
«Провинциалка» тоже была сыграна в 1851 году в бенефис Щепкина, который выступил в роли Ступендьева. Остальные пьесы успеха не имели, кроме «Завтрака у предводителя».  
«Нахлебник» пролежал под запретом двенадцать лет. «Месяц в деревне» прождал первой премьеры двадцать два года.  
Новое сценическое рождение драматургии Тургенева связано с творчеством М. Г. Савиной, которая играла Верочку и Наталью Петровну в «Месяце в деревне», и Дарью Ивановну в «Провинциалке» и обе женские роли в «Вечере в Сорренте».

**М. С. ЩЕПКИН (1788—1863)**



Михаил Семенович Щепкин — не просто великий актер, творец незабываемых сценических образов, он театральный деятель, теоретик, мыслитель, создатель школы, определившей развитие русского актерского искусства в XIX веке.  
Отец его был крепостным графа Волькенштейна, собственностью которого и Щепкин оставался до 1822 года, когда он, уже будучи известным актером, был выкуплен по подписке.  
В Курске, куда его отдали в 1801 году в губернское училище, он часто посещал театр и даже бывал в доме антрепренеров — братьев Барсовых, благодаря которым стал получать роли в переписку, а потом и суфлировать.  
В ноябре 1805 года в бенефис актрисы П. Г. Лыковой в драме Мерсье «Зоа», которую он часто суфлировал, Щепкин вызвался заменить выбывшего исполнителя и сыграть роль Андрея Почтаря. Так он впервые вышел на профессиональную сцену.  
Став актером, он играл в разных провинциальных труппах, популярность его быстро росла и к началу 1820-х годов достигла Москвы. Драматург Загоскин был послан, чтобы познакомиться со Щепкиным, и после его восторженного отзыва — «Актер чудо-юдо!» — талантливому провинциалу был предложен дебют в Москве, который и состоялся 20 сентября 1822 года. После выступления Щепкина в роли Богатонова в комедии Загоскина «Господин Богатонов, или Провинциал в столице» С. Т. Аксаков писал: «Московская публика обрадовалась прекрасному таланту и приняла Щепкина с живейшим восторгом». С 6 марта 1823 года началась служба Щепкина в императорском театре, продолжавшаяся более сорока лет.  
Большой талант, как магнит, притягивает к себе людей. Щепкин же, по природе человек общительный, сам тянулся к интересным людям и с первых же дней работы в Москве он сблизился с передовой русской интеллигенцией. Он был связан дружескими узами с Тургеневым и Кольцовым, Белинским и Герценом, Огаревым и Писемским, входил в кружок профессора Московского университета Грановского. Пушкин в последнее десятилетие своей жизни, приезжая в Москву, часто встречался со Щепкиным, любил слушать его рассказы и однажды подарил ему тетрадь, где своей рукой написал первые слова его «Записок». Гоголь передал актеру права на все свои пьесы, которые ставились в бенефисы Щепкина, и поэтому автор никаких денег за них не получал.  
Такой же сильной, как любовь к театру, была у Щепкина ненависть к крепостному праву — эти две страсти и составляли основу его мировоззрения. Он не имел никакого отношения к политике, к революционному движению, но держал себя независимо, а порой и не без вызова. Он первый приехал к Тургеневу, высланному за статью о Гоголе. Несмотря на преклонный возраст, посетил Шевченко в Нижнем Новгороде и Герцена в Лондоне. Когда директор императорских театров Гедеонов, к которому Щепкин поехал в Петербург хлопотать за друзей-актеров, отказал ему в просьбе, Щепкин заявил, что передаст дело в «Колокол». Директор пригрозил непокорному актеру арестом, но незаконно удержанные деньги выплатил. Не случайно в секретной записке шефу жандармов московский генерал-губернатор характеризовал Щепкина так: «Желает переворотов и готов на все».  
За первые дна года в Москве Щепкин сыграл шестьдесят восемь ролей, выступив в 193 спектаклях. В основном это были пустенькие комедии и водевили, о которых Белинский писал, что актер «пересоздает их», ибо, «если автор не вдохновляет актера, то актер может вдохнуть душу в его мертвые создания». «Вдыхать душу» Щепкину приходилось довольно часто. Но время от времени выпадало на его долю актерское счастье: то Фонвизина поставят, то Капниста или Крылова, а то и до Мольера дело дойдет. Но вершинами в его творчестве стали два образа, созданные в 1830-е годы Фамусов в «Горе от ума» и Городничий в «Ревизоре».  
Когда в 1831 году было, наконец, дано разрешение на постановку комедии Грибоедова и Щепкина назначили на роль Фамусова, он неожиданно от нее отказался, несмотря на то, что Грибоедов, будучи в Москве, по словам самого актера, читал с ним роль Фамусова и давал пояснения по поводу того, как ее следует играть. Щепкина пугало главным образом то, что Фамусов — барин, аристократ. «Я не Фамусов,— говорил он.— Нет, не Фамусов. Не забудьте, что Фамусов, какой он ни пошляк с известных точек зрения, как ни смешон он своим образом мыслей и действий — все-таки барин, барин в полном смысле слова, а во мне нет ничего барского, у меня нет манер барских, я человек толпы, и это ставит меня в совершенный разлад с Фамусовым, как с живым лицом, которое я должен представлять собою в яве».  
Однако то обстоятельство, что «барина» играл «человек толпы», обернулось в спектакле преимуществом, придало ему особую социальную остроту. Актер-демократ, актер-антикрепостник судил крепостника.  
Фамусов Щепкина не был аристократом, он дослужился до высокого казенного поста не иначе, как пользуясь средствами собственного дяди Максима Петровича, о котором он говорил с восторгом:  
Когда же надо прислужиться,  
И он сгибался в перегиб.  
Щепкин обнаруживал в своем Фамусове это неизжитое внутреннее лакейство, которое выражалось в смеси чванства и подобострастия, в зависимости от того, с кем он разговаривал. Со Скалозубом он был льстив и любезен, Хлестовой просто боялся, когда же в финале вспоминал княгиню Марью Алексеевну, то наклонял «свою еще недавно гордо поднятую напудренную голову, и из его груди вырывался вопль фамусовских страданий», по словам современника. Зато с Молчалиным он был важен, с Чацким насмешлив и презрителен, а порой едва сдерживал переполнявшую его ненависть. Видавшие в этой роли Щепкина вспоминают «искаженное злобою лицо» его героя.  
А. А. Стахович в «Клочках воспоминаний» рассказывает, как в последнем акте, увидав Софью с Чацким, Фамусов — Щепкин кричал:  
Дочь! Софья Павловна, срамница,  
Бесстыдница! Где, с кем!  
  
«Это «с кем...» ключ ко всей роли! Будь на месте Чацкого... другой, подходящий, хотя бы полковник Скалозуб, Фамусов прошел бы мимо, ничего не заметив...»  
Фамусов стал не только одним из высших актерских достижений Щепкина, но и явлением серьезного общественного значения.  
25 мая 1836 года состоялась в Москве премьера «Ревизора». Городничий в исполнении Щепкина был образом огромной обличительной силы. Все в роли было подвластно актеру, знавшему жизнь «от дворца до лакейской». Зная силу художественного обобщения, он понимал: чем крупнее будет фигура городничего, тем выше полетят стрелы его сценической сатиры. Сыграть просто провинциального самодура или мелкого мошенника, каким часто играли городничего после Щепкина, актеру его дарования ничего не стоило, но он искал в роли другой масштаб. Его Сквозник-Дмухановский был «высоким, идеальным образом умного мошенника», полного «глубокого сознания своего официального величия». «То был героический, величавый мошенник, одаренный государственной мудростью и удивительной на-ходчивостью»,— вспоминал современник. При таком решении объектом обличения становилась вся чиновничья система России.  
Не случайно, когда Гоголь дописал Городничему реплику «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!», Щепкин произносил ее обычно в зрительный зал, обращаясь к партеру, заполненному людьми, многие из которых были сродни гоголевскому персонажу. Актер своим исполнением старался максимально обнажить социальную остроту произведения. II если Гоголя потрясла реакция на петербургскую премьеру, то Щепкина она радовала. «Со стороны же публики, писал он автору пьесы,— чем более будут на нас злиться, тем более и буду радоваться, ибо это будет значить, что она разделяет мое мнение о комедии и вы достигли своей цели».  
Поднявшись с помощью Гоголя в своем обличительном искусстве на небывалую высоту, Щепкин был ошеломлен и даже оскорблен, получив от своего друга «Развязку Ревизора». Он долго молчал, а потом написал автору гневное письмо, которое и сегодня поражает силой душевной боли и от души идущего, страстного желания защитить, спасти великое творение от самого же творца: «...я так свыкся с Городничим, Добчинским и Бобчинским в течение десяти лет нашего сближения, что отнять их у меня и всех вообще — это бы-ло бы действие бессовестное. Чем вы их мне замените? Оставьте мне их, как они есть. Я их люблю, люблю со всеми слабостями, как и вообще всех людей. Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди настоящие, живые люди, между которыми я вырос и почти состарился. Видите ли, какое давнее знакомство? Вы из целого мира собрали несколько человек в одно сборное место, в одну группу; с этим в десять лет я совершенно сроднился, и вы хотите их отнять у меня. Нет, я их вам не дам! Не дам, пока существую. После меня переделайте хоть в козлов; а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог».  
Великий актер-реалист так и не принял гоголевских аллегорий, продолжая играть «Ревизора» в первоначальном варианте.  
В свой бенефис в 1843 году Щепкин поставил «Женитьбу» и «Игроков» Гоголя. В «Женитьбе» он играл Подколесина, по единодушному признанию современников, неудачно. Аксаков считал, что актер «по свойству своего таланта... не может играть вялого и нерешительного творения». Вероятно, также думал и сам Щепкин, потому что очень скоро он стал играть Кочкарева и имел в этой роли большой успех. Когда в 1844 году он сыграл ее в Петербурге, Белинский написал: «Публика Александринского театра благодаря Щепкину наконец взяла в толк, что «Женитьба» Гоголя — не грубый фарс, а исполненная истины и художественно воспроизведенная картина нравов петербургского общества средней руки».  
Комедия, однако, была не единственным жанром, в котором Щепкин не знал себе равных. В репертуар его входили образы и иного плана. Исполнение Щепкиным главной роли в «Матросе» натолкнуло Белинского на мысль, что «разделение драматических произведений на трагедию и комедию в наше время отзывается анахронизмом», что «назначение драматического произведения — рисовать общество, страсти и характеры и что трагедия так же может быть в комедии, как и комедия в трагедии». В особую заслугу актеру ставил великий критик не только то, что он «в одно и то же время умеет возбуждать и смех и слезы», но то, что «он умеет заинтересовать зрителей судьбою простого человека и заставить их рыдать и трепетать от страданий какого- нибудь матроса, как Мочалов заставляет их рыдать и трепетать от страданий принца Гамлета или полководца Отелло...»  
В пьесе французских драматургов Соважа и Делурье «Матрос», названной «драматическим водевилем», Щепкин играл наполеоновского солдата Мартына Симона, который после двадцатилетнего пребывания в плену возвращается на родину. Но дома его никто не ждет, ему поставлен памятник как погибшему герою, жена его давно замужем за другим. Не желая разру-шать ее счастье, Симон, не раскрыв своего инкогнито, уходит. Переход от радостного волнения, предчувствия счастья встречи с близкими к страданиям отвергнутого, чужого, никому ненужного человека Щепкин передавал с огромным драматизмом, вызывая в зале искреннее сочувствие и сопереживание. И еще — уважение к простому человеку, восхищение его благородством, самоотверженностью, душевной красотой. Актер превращал матроса в героя, а водевиль в трагедию.  
В другой французской пьесе «Жакар, или Жакардов станок» Фурнье, где рассказывалось о злоключениях бедного ремесленника Жакара, усовершенствовавшего ткацкий станок, исполнение Щепкина было проникнуто не только состраданием к «простому человеку», но и уважением к его труду. Куплеты—  
  
Слава каждой капле пота!  
Честь мозолистым рукам...  
пели повсюду и долго после того, кик спектакль уже сошел со сцены. Куплеты превратились в своеобразный «Гимн труду».  
Именно в таких спектаклях, как «Матрос» или тургеневский «Холостяк», где защита девушки-сироты была для Мошкина — Щепкина не просто проявлением душевной доброты, но и актом справедливости, с особой силой начинала звучать в творчестве актера-демократа, актера-гуманиста тема «маленького человека», в них был сделан решительный поворот трагедии от героя к простому человеку. Образы, созданные Щепкиным, дали начало новому этапу развития трагедии — они делали этот жанр реалистическим.  
С особой силой драма «маленького человека» прозвучала в роли Кузовкина в «Нахлебнике», в которой Щепкину довелось выступить лишь в самом конце жизни, в 1862 году. Добившись снятия цензурного запрета, актер сыграл пьесу в свой бенефис. В образе «нахлебника» демократические устремления Щепкина раскрылись как ни в одном другом, тема унижения человеческого достоинства обрела характер общественного протеста. Трогательный и добрый старик, плачущий под шутовским колпаком, вызывал не только сочувствие, но и гнев. Искусство актера достигало здесь силы небывалой, оно взывало к совести и человечности, оно утверждало право человека на равенство, на уважение. Это и дало повод Герцену назвать искусство Щепкина «школой гуманизма».  
Щепкин добился разрешения на постановку и впервые в истории русского театра воплотил на сцене пушкинского «Скупого рыцаря». В 1852 году он поставил пьесу в свой бенефис в Петербурге, хотя и не рискнул пока нарушить традицию и сыграть Барона, отдав эту роль В. Каратыгину, сыгравшему ее, впрочем, без успеха. Было очевидно: трагический канон для драматургии Пушкина не годится. И в следующий бенефис, 9 января  
года в Москве, Щепкин «перешел Рубикон»: «первый комический актер» императорской труппы выступил в трагедии.  
Журнал «Пантеон» свидетельствовал: «В роли «Скупого рыцаря» Щепкин был выше, нежели во всех своих прежних ролях, выше того, что только можно вообразить».  
Заслуга актера в том, что он дал жизнь многим новым произведениям своих современников. Он был поистине глашатаем передовых идей времени, выраженных I) пьесах Грибоедова, Гоголя, Пушкина, Тургенева.  
Вместе с тем он выступал и в пьесах Мольера, Шекспира, Шиллера, внося в хорошо известные всем образы новые, порой неожиданные черты.  
Щепкин вошел в историю русского театра не только как великий актер, но и как реформатор сцены. Существо его реформы замечательно сформулировал Герцен: «Он создал правду на русской сцене, он первый стал нетеатрален на театре».  
Щепкин пришел на провинциальную сцену в то время, когда там «никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами» — так он сам писал в своих «Записках». Первый урок «нетеатральности» исполнения получил он от князя П. В. Мещерского, которого Щепкин, уже будучи профессиональным актером, увидел в домашнем спектакле — в комедии Сумарокова «Приданое обманом»,— и был поражен тем, что князь «ничего не играл». Позднее Щепкин писал: «Мещерский первый в России заговорил на сцене просто», «он первый посеял во мне верное понятие об искусстве и показал мне, что искусство настолько высоко, насколько близко к природе».  
Но самому ему простота эта долго не давалась, пока он не понял, что быть простым — значит быть правдивым. Над поисками сценической правды Щепкин работал всю жизнь. И всю жизнь помнил он роль, в которой впервые удалось ему добиться нескольких мгновений простоты,— Сганареля в «Школе мужей» Мольера. И будто в благодарность за то давнее открытие актер полюбил этого драматурга всей душой и охотно выступал всегда в его пьесах. Однако от «сказать несколько слов просто» до высокой художественной простоты, которая несет в себе черты образного обобщения, лежал огромный путь длиной в целую жизнь.  
Щепкин никогда не полагался на «нутро», на вспышки вдохновения. Он работал. Он был великий труженик в искусстве, «вечный ученик», как назвал его Гоголь. Не получив никакого театрального образования, он до «сего доходил «своим умом» и, делая выводы по поводу собственного творчества, но существу, сформулировал законы реалистического актерского торчества.  
Итак, первым и величайшим открытием Щепкина был закон сценической правды, требование не «подделаться», а «сделаться» тем лицом, которое написал автор. Позднее Станиславский назовет это искусством пе-ревоплощения. Щепкин формулировал проще: «влазь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько его особенные идеи, если они есть, и даже не упускай из виду общество его прошедшей жизни».  
Главным источником творчества Щепкин считал жизнь, поэтому она и стала объектом его постоянного познания. Ученикам своим он тоже прививал вкус к изучению жизни. «Старайся быть в обществе,— советовал он Шуйскому,— сколько позволит время, изучай человека в массе, не оставляй ни одного анекдота без внимания». Но в то же время предостерегал своего ученика от увлечения мелочами, так как «не они составляют главный предмет». Даже в Мочалове не находил он порой «идеального достоинства», когда созданный им образ делался «простым зеркалом жизни».  
Степень собственного вклада Щепкина в образ, благодаря пристальному изучению жизни, была так велика, что Белинский называл его «не помощником автора, но соперником его в создании роли».  
В творчестве актера, в его взаимоотношениях с партнерами впервые на русской сцене возникли элементы ансамбля. Аксаков вспоминает, что Щепкин «никогда не выставлял своей роли напоказ, ко вреду играющих с ним актеров, ко вреду цельности и ладу всей пьесы». Когда однажды во время спектакля «Горе от ума» он вызвал смех зрителей в том месте, где их внимание должно быть сосредоточено на Чацком, он после спектакля извинился перед исполнителем, которому помешал.  
Поиски гармонии, требование ансамбля, уважение к партнеру — важнейшие принципы новой театральной этики, утверждение которой тоже началось со Щепкина, а окончательно было сформулировано Станиславским.  
Одним из обязательных требований актера было абсолютное знание авторского текста. «Избави бог не знать текста или передавать своими словами: как публика и критика могут судить о языке автора, если мы будем сочинять по-своему».  
К каждому спектаклю он тщательно готовился, даже если играл роль много лет. Подготовка состояла главным образом в повторении текста. Как бы ни был труден сыгранный спектакль, Щепкин никогда не ложился спать, не поработав над ролью, которую будет играть завтра. Вставал он обычно в шесть-семь часов утра и после чая шел на прогулку, во время которой снова повторял текст, искал новые детали, подробности. Даже старые роли он от спектакля к спектаклю изменял и совершенствовал.  
Щепкин всегда приходил на репетицию первым и работал в полную силу. Никогда не отменял спектаклей, даже если был болен. И даже бывало так, что искусство его исцеляло — он начинал играть больным, а заканчивал спектакль здоровым.  
Он никогда не отказывался от ролей, как бы незначительны они ни были. И не было для него судьи строже, чем он сам. Недовольство он испытывал даже после самых больших своих удач.  
Щепкин был истинным жрецом искусства, до конца дней сохранял восторженную любовь к театру. Он не уставал повторять: «Театр для актера храм. Это его святилище!.. Относись с уважением к этому храму и заставь уважать его других. Священнодействуй или убирайся вон».  
Понимание сценической правды было у Щепкина особым: оно обязательно включало в себя театральный элемент, момент возвышения над бытом, ибо, по его мнению, «действительная жизнь и волнующие страсти должны в искусстве проявляться просветленными».  
Поэтому он не принял Островского и Садовского с их «неумытыми» героями. Достоинств нового драматурга он не признавал даже в «Грозе» из-за ряда «неприличных мест».  
Большов в комедии «Свои люди — сочтемся» был первой купеческой ролью Щепкина. Современники считали, что актеру не доставало в ней «чисто купеческой турнюры и угловатости в выговоре». Но главный недостаток его исполнения заключался в том, что актер стремился «очеловечить» Большова, сделать его помягче, отчего образ утрачивал социальную остроту. Считая, что роль Любима Торцова в комедии «Бедность не порок» у Садовского просто грязна, Щепкин во время гастролей в Нижнем Новгороде решил показать, как надо ее играть по-настоящему, и создал образ романтический, очищенный от бытовых черт.  
Конфликт Щепкина с новыми веяниями — конфликт исторический. «Сошлись в стык две эпохи, два театральных поколения, два рода понятий и вкусов, которые наследовали одно другому, но не поняли этого» — так определил суть этого конфликта современный исследователь творчества Островского В. Лакшин.  
Все это не снижает заслуг Щепкина перед русской сценой, которую он своей неустанной деятельностью подготовил к новому шагу по пути сценического реализма. Но шаг этот предстояло сделать уже не ему, а представителям следующего театрального поколения — Островскому и Садовскому, а также многочисленным ученикам, которых Щепкин оставил после себя.  
Он умер 23 августа 1863 года по дороге в Крым, куда направлялся на отдых после гастрольной поездки.  
И не является ли символичным тот факт, что в год смерти Щепкина родился Станиславский?..

**А. Н. ОСТРОВСКИЙ (1823—1886)**



14 февраля 1847 года Александр Николаевич Островский считал самым памятным днем своей жизни. «С этого дня,— писал он незадолго до смерти,— я стал считать себя русским писателем и уже без сомнений и колебаний поверил в свое призвание».  
14 февраля в доме профессора Московского университета Шевырева Островский читал свою первую пьесу — «Картина семейного счастья». Одноактная комедия, завершенная утром того же дня, представляла собой живую зарисовку из жизни купца Пузатова, сделанную насмешливо и с отличным знанием быта и людей.  
Островский и прежде пробовал свои силы в литературе. Во всяком случае к 1847 году им были начаты и частично опубликованы «Записки Замоскворецкого жителя» и написано «много сцен из купеческого быта». Московский коммерческий суд, где будущий драматург служил присяжным стряпчим в словесном столе; Замоскворечье, где прошли детство и юность Островского, давали ему богатейший материал для раздумий о современных нравах, подсказывали сюжеты. Однако ни один из прежних замыслов осуществлен не был. Лишь «Картина семейного счастья», созданная на основе набросков многоактной комедии «Исковое прошение», обрела законченный вид и была представлена на суд слушателей.  
Комедия была встречена присутствующими не без удивления. Все в ней было необычным — острота взгляда на жизнь, неожиданные герои из купеческой среды, которая до этого не привлекала к себе внимания театра, естественная простота изложения и прекрасный, живой, разговорный язык.  
Через месяц пьеса была опубликована в двух номерах «Московского городского листка», после чего автор отправил ее в драматическую цензуру. Однако цензор усмотрел в «Картине» что-то обидное для купечества, к постановке на сцене она была запрещена и увидела свет рампы только в 1855 году.  
Еще в 1846 году Островский начал писать комедию «Несостоятельный должник» — о фальшивом банкротстве, явлении, как знал он по материалам коммерческого суда, в те времена широко распространенном. Отрывок из комедии был опубликован в 1847 году в «Московском городском листке». Но, несмотря на то что к осени 1846 года комедия, по словам драматурга, «в общих чертах была уже задумана и некоторые сцены набросаны», работу над ней он прекратил. После успеха «Картины семейного счастья» Островский снова к ней вернулся — изменил план, внес коррективы в текст и дал новое название: «Банкрот». Посылая пьесу в цензуру, он еще раз изменил название на «Свои люди — сочтемся», но это не помогло. Комедия была признана «обидной для русского купечества» и запрещена. После чего началась серия ее публичных чтений. Островский и его друг, молодой актер П. Садовский, то вместе, то порознь исполняли ее в разных московских домах.  
Комедия имела оглушительный успех. Писемский писал автору: «Ваш «Банкрот» — купеческое «Горе от ума», или точнее сказать: купеческие «Мертвые души». Одоевский писал одному из друзей: «Я считаю на Руси три комедии: «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор». На «Банкрот» я ставлю нумер четвертый».  
Пьесу удалось напечатать в марте 1850 года в «Москвитянине», но когда Островский снова попытался добиться разрешения на ее постановку, вновь созданный в 1848 году Комитет составил многословный отзыв, из которого следовало, что пьесу ставить на сцене ни в коем случае нельзя. С мнением Комитета согласился и Николай I, написавший собственноручную резолюцию: «Совершенно справедливо, напрасно напечатано, играть же запретить...». Так под запретом она и пролежала до 1861 года. Более того, против автора было начато «дело», он попал в число неблагонадежных, за ним был учрежден надзор.  
А Островский продолжал работать. Погодин предложил ему место в редакции «Москвитянина», и драматург, оставив казенную службу, целиком отдался литературной деятельности — редактировал, писал статьи и, конечно, пьесы. За пять лет — пять пьес. И все ждала одна и та же участь: запрещение. Даже перевод комедии Шекспира «Укрощение злой жены», сделанный Ост-ровским для очередного бенефиса Садовского, не увидел света рампы из-за «неприличного для сцены характера подлинника».  
В 1852 году Островский написал мелодраму «Не в свои сани не садись», которую выбрала для своего бенефиса Л. П. Никулина-Косицкая и которой суждено было стать первой пьесой драматурга, попавшей на сцену (а она была шестая среди им написанных).  
14 января 1853 года — великий день в истории русского театра: он стал началом сценической истории пьес Островского. Можно представить себе, как волновался автор. Успех рос от акта к акту, превратившись в финале в триумф. Вызывали исполнителей, особенно Никулину-Косицкую и Садовского. Вызывали автора, забившегося в угол ложи, и он трижды подходил к барьеру и раскланивался с публикой (выходить на сцену авторам тогда не полагалось).  
К ноябрю была готова новая пьеса — «Бедность не порок», в которой оживал мир народной русской обрядовости, поэзия святочных гуляний, а благородные мысли были отданы пьянице Любиму Торцову. Премьера состоялась 25 февраля 1854 года. Друзья писателя приняли пьесу восторженно. В театре мнения разошлись. Не принял ее Щепкин, у него нашлось немало сторонников.  
Из театральных кулуаров полемика перекинулась на газетные и журнальные страницы. Ап. Григорьев написал восторженную статью «Шире дорогу — Любим Торцов идет!», в которой говорил о «новом слове» в театре — о народности. Противники пьесы возразили критику, друзья из «Москвитянина» азартно кинулись в ответную атаку, враги перешли с творчества на личность автора... В спорах и дискуссиях, в приятии и неприятии столкнулось новое и старое, отживающее и вступающее в жизнь. В чем же была новизна театральных исканий Островского?  
В единственном своем прозаическом произведении «Записки замоскворецкого жителя» начинающий автор писал, что он открыл «страну, никому до сего времени в подробности не известную и никем еще из путешественников не описанную». Островский стал первым «пу-тешественником» по этой стране — Замоскворечью, где происходит действие его ранних пьес. Исследуя жизнь Замоскворечья, драматург открыл для русского зрителя совершенно особенный мир, который Добролюбов опре-делит позднее как «темное царство», где люди живут по старинке, где действуют домостроевские законы, нелепые и жестокие, унижающие человеческое достоинство обычаи. В пьесах Островского на сцену вышли живые люди, будто списанные с натуры. Они заговорили так, как никогда не говорили с подмостков,— просто, как говорят в обыденной обстановке. Зрителей удивляла подлинность их речи, соответствие ее характеру говоря-щего.  
Органично сочетались в пьесах Островского драматические и комедийные моменты, отсутствовало традиционное жанровое деление. В мелодраме «Бедность не порок» было немало смешного, а комедия «Свои люди — сочтемся» в финале оборачивалась драмой. И кого! «Отрицательного» Большова.  
Однако после триумфа «Бедности не порок» следующая пьеса — «Не так живи, как хочется» — была принята довольно спокойно. Полууспех ее Островского насторожил, так же, как и спокойный голос неизвестного автора в «Современнике» (им оказался Чернышевский), ворвавшийся в гул многоголосого хора восторгов и хулы после премьеры «Бедности не порок» и предостерегавший молодого писателя от «ложной идеализации устарелых форм», «апофеозы старинного быта», всего того, что «не может и не должно быть прикрашиваемо». К голосу «Современника» Островский прислушался, как и к голосу зрителя, усмотревшего, вероятно, в пьесе «Не так живи, как хочется» некоторую вторичность.  
Для драматурга наступило трудное время. Понимая, что необходимы новые краски, новые образы и темы, он начинал писать то комедию «В чужом пиру похмелье», то драму «Воспитанница», то историческую пьесу о Минине, но закончил только комедию. Большой успех ее не успокоил автора. В пьесе определенно были новые элементы, особенно в образе Тита Титыча, которого в спектакле играл Садовский и в котором уже начали вырисовываться черты целого социального явления — русского самодурства (само слово «самодур» впервые прозвучало именно в этой пьесе); но автор понимал неполноту этой новизны.  
Взгляды Островского к тому времени изменились. Кружок «Москвитянина» распался, Апполон Григорьев, главный «русофил», энергично увлекавший писателя своими идеями и уводивший его к «апофеозе старинного, быта», уехал за границу, и Островский взглянул на мир более свободно, без крайностей одностороннего увлечения. Кроме того, Тургенев ввел его в редакцию «Современника», где драматург встретил крупнейших писателей России — Некрасова, JI. Толстого, Гончарова, Чернышевского, дружески принявших его в свою среду. Некрасов предложил ему сотрудничать в журнале и за неимением новой пьесы для начала опубликовал «Семейную картину», то есть несколько измененную «Картину семейного счастья».  
Эта новая встреча открыла Островскому новые горизонты, родила потребность расширить рамки собственного творчества. И он уехал на Волгу. Формально это была литературная экспедиция морского ведомства. Истинная же причина крылась в другом. Волга влекла писателя — он надеялся найти там новую тему. Его пленила жизнь приволжских городов, их быт, колоритные фигуры обывателей. Он записывал рассказы, песни, отдельные выражения. Волга расширила его представления о мире.  
Встреча с «Современником» и поездка по великой русской реке вернули писателя к активному творчеству, пробудили его энергию, дали новое направление его мысли. И во время поездки и по возвращении он писал непрерывно, из-под его пера выходила одна пьеса за другой: «Доходное место», «Воспитанница», наконец — «Гроза».  
Границы «темного царства» раздвигались, охватывая чиновничий мир с его драмами, погоней за доходными местами, взятками, с юными бунтарями, которых бедность гонит на поклон к именитым дядюшкам. Этот мир был написан Островским с мощью великолепного и зрелого таланта. «Доходное место», продолжая линию «Горя от ума» и «Ревизора», брало под обстрел всю чиновничье-бюрократическую систему России, что придавало пьесе огромную социальную остроту. Здесь были показаны чиновники всех рангов — от только начинающего свой путь к чинам Белогубова до важного сановника Вышневского,— живущие по принципу «не пойман — не вор», берущие взятки, придерживаясь «закона», чтобы «и волки были сыты, и овцы целы», как поучает своеобразный идеолог этого мира Юсов.  
Миру взяточничества и круговой поруки противопоставлен молодой человек Жадов. Образ этот преисполнен внутреннего драматизма, ибо высоким гражданским идеалам Жадова сопротивляется все — от взглядов собственной семьи до «законов» государственной машины. Но, удержавшись на краю пропасти, Жадов выражает надежду на то время, «когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного». Обличительный пафос, образы, будто высеченные из гранита, каждый — не просто характер, а социальный тип — все это свидетельствовало о новом художественном качестве, которое появилось у драматурга. «Это огромная вещь по глубине, силе, верности современного значения и по безукоризненному лицу Юсова»,— писал автору J1. Толстой.  
«Гроза» была закончена 9 октября 1859 года и в том же месяце прочитана артистам Малого театра, затем представлена в цензурный комитет, разрешение которое го было получено 31 октября. Очень немногие пьесы Островского проходили все этапы, от письменного стола автора до сцены, так быстро и беспрепятственно. Премьера «Грозы» состоялась в Москве, на сцене Малого театра 10 ноября 1859 года в бенефис С. Васильева, который играл Тихона. Но и возникновение, и триумф пьесы на сцене были связаны с именем Никулиной-Косицкой, которой предназначалась роль Катерины. Акт-риса знала народный быт, народный язык. Островский любил слушать ее рассказы и, когда писал «Грозу», время от времени вписывал на полях отдельные выражения, которые слышал от артистки.  
После премьеры в Москве, а потом и в Петербурге началась бурная дискуссия вокруг пьесы. Активные противники и не менее активные сторонники ее столкнулись в непримиримой полемике. Главный упрек был, конечно, в безнравственности, даже в «эротике»: сцена в овраге многим казалась неприличной. Один из критиков предположил даже, что «Гроза» — вовсе не драма, а сатира.  
Действие пьесы происходит в вымышленном городе Калинове. Островский создал широкую по охвату картину русской жизни, которая выходила далеко за пределы одной семьи и одного города. Сталкивая два мира, он показал не только силу, но и слабость «темного царства», предчувствие его краха («старина-то выводится»), страх его перед новым. Однако старое не сдается само собой, оно дерется за власть, тем более что молодое поколение не всегда обладает достаточной силой, чтобы ему противостоять. Сломлен Тихон, подчиняется воле дяди Борис. И в душе самой Катерины еще сильна власть старых понятий, боязнь кары за «грех» толкает ее на колени перед людьми с покаянием. Трудность победы Катерины в том, что это победа не только над внешними обстоятельствами, но и над собой. Естественное чувство прорывается в ней сквозь душевные барьеры, но в конце концов в ней торжествует стремление к свободе, нежелание покоряться власти Кабанихи, жить в неволе.  
Высоко оценили «Грозу» передовые русские писатели. После того как Тургенев услышал пьесу в исполнении автора, он написал Фету: «Удивительнейшее, великолепнейшее произведение русского могучего, вполне овладевшего собой таланта». Гончаров считал, что «подобного произведения, как драмы, в нашей литературе не было», что оно «бесспорно, занимает и, вероятно, долго будет занимать первое место по высоким класси-ческим высотам».  
Добролюбов назвал пьесу «без сомнения, самым решительным произведением Островского», ибо «взаимные отношения самодурства и безгласности доведены в ней до самых трагических последствий». Характеризуя «темное царство», критик говорит о «религии лицемерства и мошенничества», о «бессилии и самодурстве одних» и «обманчивой покорности, рабской хитрости других»,  
о том, что самодурство ведет «к обезличению людей». Сравнивая «Грозу» с другими пьесами Островского, Добролюбов видит ее отличие в том, что она «производит впечатление менее тяжкое и грустное», что в ней «есть даже что-то освежающее и ободряющее». Эту особенность пьесы критик-демократ связывает с образом Катерины, характер которой «прежде всего поражает нас своею противоположностью всяким самодурным началам», «он сосредоточенно-решителен, неуклонно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны». В Катерине увидел критик веяние новой жизни, «протест против кабановских понятий о нравственности, протест, доведенный до конца, провозглашенный и под домашней пыткой и над бездной, в которую бросилась бедная женщина». Характер этот, сильный, отважный, самобытный является, по словам Добролюбова, «шагом вперед не только в драматургической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе. Он соответствует новой фазе нашей народной жизни».  
Премьера «Грозы» в Малом театре стала триумфом Островского. За эту пьесу ему была присуждена академическая премия, а через несколько лет еще одна — за драму «Грех да беда на кого не живет». В 1863 году Островского избирают членом-корреспондентом Академии наук, впервые в истории русской литературы этой чести удостоился драматург. Словом, это было время наивысшего официального признания заслуг писателя, какого у него никогда уже не будет больше.  
Через год и два месяца после «Грозы» появились, наконец, на сцене и «Свои люди — сочтемся». 16 января состоялась премьера в Петербурге, 31 января — в Москве, где Щепкин играл Большова, Садовский — Подхалюзина. Успех московского спектакля превзошел все ожидания. Толпа студентов ожидала автора после спектакля и провожала, идя с двух сторон его саней, до самого дома.  
В течение сорока лет Островский формировал репертуар русской сцены. Он написал сорок семь оригинальных пьес, несколько создал в соавторстве, делал переводы. Жизнь почти всей второй половины XIX века нашла отражение в его произведениях. Менялись общественно-политические ситуации, менялся с годами и сам драматург, неизменным оставалась его зоркость, чуткость к жизни, умение выразить ее движение через систему ху-дожественных образов.  
В конце 1850-х—начале 1860-х годов Островский создал трилогию о Бальзаминове: «Праздничный сон — до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь». Бальзаминов — наивный и добрый малый, впитавший в себя идеалы своего мира, где правят деньги,— в поисках богатой невесты попадает то в один дом, то в другой. И в пьесе оживает галерея персонажей, составляющих как бы коллективный портрет обывателей Замоскворечья, людей с убогими мечтами; застойная, неподвижная жизнь. И Бальзаминов, которому «все богатые невесты красавицами кажутся», а мечты не идут дальше голубого плаща на бархатной подкладке да дома с каменными львами, уже одним тем симпатичен, что откровенен, не носит никакой личины, простодушен и доверчив. Но, избрав его «героем», Островский еще сильнее подчеркнул убогость жизни, неодухотворенной никакой высокой целью.  
Драматург рисует этот мир гоголевскими красками, прибегая к гиперболе, к гротеску. С трилогии о Бальзаминове появляются в его арсенале средства, уводящие произведение от бытовой достоверности к жанровой остроте, к образному преувеличению. И хотя за рамки быта он нигде не выходит, в целом ряде пьес в их пределах драматург достигает сатирической остроты.  
Обращается Островский и к русской истории. Его перу принадлежит несколько хроник — «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (1861), о нижегородском ополчении, о народном герое Минине; «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866), «Тушино» (1866), комедия в стихах «Воевода» («Сон на Волге»); «Комик XVII столетия»— о первых театральных представлениях при дворе Алексея Михайловича, где говорится об общественной роли театра. Этой пьесой начинается тема актерства, которая займет большое место в творчестве драматурга.  
Начиная с 1868 года Островский создает много произведений гневного, обличительного содержания: «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Лес», где обличительный пафос на-правлен не только на старое, умирающее, но и на новые, только нарождающиеся в жизни отношения, несущие в себе энергию уничтожения нравственности в современном обществе.  
Жизнь персонажей «Мудреца» аморальна своей бесцельностью, бесполезностью. «Новые» идеи Городулина ничуть не лучше старых идей Крутицкого, морали Мамаева, «святости» Турусиной. Внутреннее родство этих людей — в безнравственности; общество, которое они представляют, разлагает молодые умы, развивает в них цинизм.  
Только это общество и могло родить такого героя, как Глумов, прибегающий для достижения цели к средствам весьма сомнительным — к анонимным письмам, подкупу, сговору с Манефой, притворной влюбленности в Мамаеву. В хамелеонстве Глумова раскрывается его своеобразная талантливость, изобретательность, ум, характер, но все эти качества, объективно позитивные, оборачиваются пороками в порочном мире. Потерпев поражение, Глумов не теряет уверенности. «Я вам нужен, господа. Без такого человека, как я, вам нельзя жить»,— заявляет он собравшимся изгнать его из своего общества «тузам». И люди, которые только что прочли о себе разоблачительные строки в его дневнике, готовы сменить гнев на милость, потому что без Глумова они действительно прожить не могут.  
Премьера пьесы в Петербурге и в Москве в ноябре 1868 года прошла с огромным успехом.  
В «Горячем сердце», рисуя нравы того же города Калинова, что был местом действия в «Грозе», Островский создал не просто остросатирические портреты Хлынова, Курослепова, Градобоева, но типы, за которыми встает социальное явление. Невольно возникающее сравнение с Диким и Кабанихой показывает, как далеко ушли за десять лет обитатели города Калинова и в са-модурстве, и в жестокости, и в дремучести своей. Растлевающая сила власти и денег превратила их в душевных мастодонтов, лишенных не только человеческих чувств, но и облика человеческого. Нравственные уроды правят миром, но вызывают они не страх, а насмешку. Островский недаром написал не трагедию и даже не бытовую комедию, а буффонную, где главным средством характеристик был гротеск.  
Разложившемуся и выжившему из ума «темному царству» противопоставлены в пьесе люди с «горячими сердцами» — прежде всего Параша и Гаврила, которые не заражены болезнями века и не подвластны корысти. Презрительное отношение к хозяевам жизни, открыто выражают дворник Силан и талантливый умелец Аристарх.   
В «Лесе» драматург показал крах помещичьей усадьбы, тоже охваченной общим процессом разложения. Аморальности, скаредности, душевной черствости Гурмыжской автор противопоставил бессребреников — актеров Несчастливцева и Счастливцева, отдающих все до последней копейки молодым людям Аксюше и Петру, которые не могут пожениться потому, что Гурмыжская и Восьмибратов никак не столкуются насчет приданого. Как и в «Горячем сердце», в «Лесе» соединяются сатирические и поэтические тона, драматические и комедийные, создавая сложную образную полифонию произведения.  
Рисуя распад старых патриархальных отношений, Островский не миновал своим вниманием и новых деловых людей европейского толка, новые общественные отношения. Васильков в «Бешеных деньгах» — наиболее яркое воплощение этого нарождающегося типа дельца, противопоставленного обнищавшему экономически и духовно дворянству. Островский изобразил нового человека жизненно достоверно, без героики и не без иронии. Это и Васильков, и Беркутов в «Волках и овцах», без труда прибирающий к рукам не только беспомощную в делах «овцу» Купавину, но и действующих по старинке провинциальных «волков» Мурзавецкую и Чугунова; и отличающаяся «беркутовской» хваткой Глафира из той же комедии. Да и Вожеватов с Кнуровым, не говоря уже о Паратове («Бесприданница»), совсем не похожи на тех купцов, которые появлялись в пьесах Островского прежде. Последнего «самодура» драматург показал в комедии «Не все коту масленица», да и тот грозен более на словах, чем на деле.  
«Темное царство» обретало новые черты. Уголовная хроника, давшая русской литературе немало сюжетов, тщательно изучается и Островским, используется им для создания сатирических портретов, приближающих его пьесы по социальной остроте и обличительному пафосу к произведениям Салтыкова-Щедрина и Сухово- Кобылина.  
«Волками и овцами» завершился цикл сатирических пьес Островского. Все они удачно прошли на сцене. В последующих его произведениях будут появляться отдельные образы, отличающиеся остротой, но в целом преобладающими в них окажутся иные краски, сближающие Островского с Тургеневым и с придущим через полтора-Два десятилетия в театр Чеховым. «Поздняя любовь», «Последняя жертва», «Бесприданница», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», написанные в соавторстве с Н. Я. Соловьевым «Женитьба Белугина», «Дикарка», «Светит да не греет», другие — безусловно несут в себе черты нового стиля.  
Два последних десятилетия Островский работал очень интенсивно, создавая каждый год по пьесе, а то и по две. Но именно в эти годы, когда в его творчестве появились новые черты, когда его талант обрел масштаб и крепость, когда каждая пьеса его с нетерпением ожидалась театром и зрителями, печаталась в «Отечественных записках», приобретенных Некрасовым после закрытия «Современника», а после смерти писателя руко-водимых Салтыковым-Щедриным,— именно в эти годы критика все чаще пишет об измельчании таланта драматурга, о его «безостановочном падении».  
Однако истинное значение Островского определил И. А. Гончаров, который в день 35-летия его литературной деятельности писал драматургу: «Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: у нас есть свой русский национальный театр. Он по справедливости должен называться театр Островского».  
Каковы же особенности этого «театра Островского»?  
Творчество драматурга принадлежало к обличительному направлению русской литературы, но общественное назначение писателя он видел не только в обличении мира отжившего и отживающего, но и в утверждении нового и нарождающегося. «Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его,— писал драматург во время работы над пьесой «Бедность не порок»,— надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим». Этот принцип стал программным для драматурга. В его произведениях рядом с остросатирическими фигурами «темного царства» существует «особый мир» — мир «горячих сердец», поборников добра и справедливости, простых людей, в которых воплотились извечные мечты и идеалы народа. Среди них самыми решительными и не-примиримыми были Катерина в «Грозе» и Жадов в «Доходном месте», которого не случайно сравнивали с Чацким.  
Единственное произведение, где драматург показал гармоничный мир,— «Снегурочка» (1873), «весенняя сказка», самая поэтичная и светлая пьеса Островского, где он выступил зачинателем нового жанра. Действие ее происходит в сказочной стране, где все живут по законам справедливости. Утверждая человеческую доброту и любовь, как чувства, преображающие людей, драматург показал их торжество над «сердечной остудой». Гибель Снегурочки — не мрачная трагедия, а светлая, «весенняя» мелодия, ибо холодная дочь Деда Мороза узнала великое чудо любви, во имя которого и гибель прекрасна.  
Один из главных законов театра Островского — верность жизненной правде. Однако само понимание правды по сравнению с Гоголем у него изменилось, жизнь постигалась драматургом в иных параметрах и воплощалась на ином уровне достоверности. Островский избегал ситуаций экстремальных, в его пьесах — обычные житейские события, обыкновенные люди, драмы которых корнями своими уходят в быт. Даже в предельных жанрах — сатире и трагедии — самые масштабные обобщения вырастали у него на обыденной основе и не выходили за рамки жизненной достоверности.  
Творческий метод Островского не оставался неизменным: образы его становились все более углубленными и многогранными, жанровое решение все более сложным. Неизменным оставалось лишь отношение к языку, как главному выразительному средству, мастерство индивидуализированных речевых характеристик было у него виртуозным. В речи персонажа выражалось все — его социальное положение, его личная конкретность, жанровые особенности произведения.  
Театр Островского требовал новой сценической эстетики. Она родилась в Малом театре, с которым драматург был связан в течение сорока лет. Многие из его пьес шли в бенефисы актеров, для которых драматург их специально писал, уже в процессе работы учитывая индивидуальные особенности исполнителя, которому та или иная роль предназначалась.  
Островский обязательно сам читал свои пьесы труппе. Когда начинались репетиции, драматург становился режиссером. В репетиционной работе он стремился к достижению «живой правды» — правды характеров. Он помогал исполнителям найти нужный тон, в каждой пьесе особенный. Тон этот объединял разных по индивидуальностям актеров в мелодически, ритмически, интонационно организованный ансамбль. Проблема ансамбля волновала его и в более широком, общем смысле — как единство взглядов, эстетики, школы. Он считал, что труппа «должна быть прежде всего слажена, сплочена, однородна». И, понимая, что такая труппа не может родиться сама, ее надо воспитать, он добивался создания актерской школы.  
«Артистический кружок», организованный в 1865 году усилиями Островского, Садовского, Н. Рубинштейна,— первое творческое объединение российских театральных деятелей — одновременно «заменял театральную школу», воспитавшую много интересных актеров. Островский выступал здесь с чтением пьес, преподавал актерское мастерство.  
Театр был постоянной заботой драматурга. Его многочисленные записки в дирекцию содержат ценные предложения по усовершенствованию репертуара, принципов организации труппы. Все они оставлены без внимания. Хотя дирекция и создавала время от времени комиссии с участием драматурга, практически она ни к каким переменам не стремилась. Назначенный за пять месяцев до смерти заведующим репертуарной частью Московских императорских театров, Островский, несмотря на активность в этой должности, сделать ничего не успел. Но он сделал главное — завершил создание русского театра, который он считал «признаком совершеннолетия нации».

**АКТЕРЫ ОСТРОВСКОГО**

Театр Островского требовал актера нового типа. Особой своей заслугой драматург считал создание «школы естественной и непринужденной игры на сцене, которой прославилась московская труПпа и представителем которой в Петербурге был Мартынов».  
Представительницей этой школы была в Москве Любовь Павловна Никулина-Косицкии (1824 1868). Сначала она играла в провинции, куда пришла, порвав с семьей, затем училась в Московском театральном училище и по окончании его пришла в Малый театр. Обладавшая прекрасными сценическими данными, она замечательно играла Луизу в пьесе Шиллера «Коварство и любовь», шекспировских Офелию и Дездемону, Марию в мелодраме «Материнское благословение». Однако по внешним данным и по природе дарования Никулина-Косицкая была актрисой, предназначенной для русского репертуара, ей была близка тема трагической женской судьбы. Поэтому вершиной ее творчества стали образы в пьесах Островского.  
Первая и блистательная исполнительница роли Катерины в «Грозе», которая и была написана специально для нее, актриса сыграла потом многих героинь великого драматурга, с огромной трагической силой раскрывая судьбу своих соотечественниц. В течение многих лет Никулина-Косицкая была ведущей актрисой московской труппы.  
С драматургией Островского связан творческий взлет и С. В. Васильева, в бенефис которого в Москве и была впервые поставлена «Гроза», где он создал трагический образ Тихона, раздавленного и погубленного «темным царством». В Петербурге активно способствовали проникновению пьес Островского на Александринскую сцену В. В. Самойлов и П. В. Васильев.  
Однако главными сподвижниками драматурга в его театральной реформе, с наибольшим совершенством воплотившими принципы его актерской школы, были А. Е. Мартынов и П. М. Садовский.  
Александр Евстафьевич Мартынов (1816—1860) — ученик Ш. Дидло и П. А. Каратыгина — уже в Петербургском театральном училище обратил на себя внимание главным образом своими импровизациями. В Александринский театр он пришел в середине 1836 года. Это было трудное время, на сцене господствовал развлекательный репертуар, и молодой, неопытный актер в ро-лях, не отличавшихся высокими художественными достоинствами, пользовался традиционными приемами, заимствованными у старших товарищей по сцене комедийными средствами. Часто играл он обманутых отцов или женихов, удивляя зрителей лишь легкостью пластики и преодоления возрастного несоответствия. Более успешно   
выступал он в ролях слуг, солдат, мелких чиновников, словом, всех тех, кого называли простыми людьми.  
Наиболее значительной по литературному материалу была в тот период у него роль Бобчинского в «Ревизоре». Мартынов подготовил ее за несколько дней, заменив первого исполнителя, который был очень плох, но Белинский позднее расценивал его игру как «очень посредственную».  
Популярность Мартынова быстро растет, особенно после успеха его в роли старого слуги Наумыча в водевиле П. И. Григорьева «Жена кавалериста» в 1836 году. Через год его уже называют «отличным комическим актером» и ставят рядом с Дюром. В 1838 году он с большим успехом гастролирует на нижегородской ярмарке и осенью того же года приезжает в Москву, где выступает в двух водевилях Д. Т. Ленского и в «Ревизоре».  
Белинский, впервые увидевший актера в Москве, в своем отзыве о его гастрольных ролях писал о «прекрасном таланте», о «сильном и самобытном даровании» Мартынова, но рядом с «глубоким чувством» в его игре отмечал и «несносные фарсы на манер г. Живокини». Критик делал вывод, что Мартынов — «еще ученик в искусстве, и если не поторопится объявить себя мастером, то далеко пойдет». Мартынов воспринял замечание критика с чуткостью большого таланта — уже в том же сезоне в отзыве почти на каждую его роль можно прочитать одни и те же слова: актер играл «без малейшего фарса».  
В 1839 году Белинский переехал в Петербург, где начал работать в «Отечественных записках». Он регулярно выступал со статьями о театре и особенно пристально следил за творчеством Мартынова, все чаще ставя в своих статьях его имя рядом с именем Щепкина. Впервые такое сравнение прозвучало после исполнения актером роли Льва Гурыча Синичкина в водевиле Д. Т. Ленского в 1839 году, которое критик считал «пре-восходным».  
После исполнения этой роли заговорили о «серьезном комизме» актера, как о главной особенности его игры. Водевильный характер он наполнил живым и истинным чувством, не стремясь только смешить, а проникнувшись сочувствием к трудной судьбе провинциального актера. Вспоминая его исполнение, И. И. Панаев восхищался тем, как Мартынов «умеет смешить и трогать!» А ведь именно к этому и призывал актера Белинский, когда писал, что есть роли, «в которых мало смешить, а должно вместе и трогать», и приводил в пример Щепкина в роли матроса. Сочетание комического и трагического Белинский считал одним из высших достоинств реалистического искусства, поэтому с такой настойчивостью и советовал Мартынову развивать в себе «патетический элемент», считая, что таким путем он сможет стать на петербургской сцене «своим Щепкиным».  
Знаменательно то, что наиболее значительными в творчестве актера становились роли в тех произведениях, которые составляли вехи в истории русского театра. Такой была роль Подколесина в «Женитьбе» Гоголя; такой была и роль почтмейстера в инсценировке «Мертвых душ», которую театр «обезобразил», но повесть о капитане Копейкине, по мнению современников, Мартынов «прочел прекрасно».  
В 1843 году Мартынов гастролировал в Киеве одновременно со Щепкиным, и они вместе выступали в трех пьесах Гоголя — «Ревизор», «Женитьба» и «Игроки». Петербургский актер играл Хлестакова, Подколесина и Ихарева, московский — городничего, Кочкарева и Утешительного. Гастроли прошли с большим успехом, хотя в Петербурге мартыновского Хлестакова не приняли, там привыкли к исполнению Дюра, но именно Мартынов, по мнению многих, в том числе и JI. Толстого, был «первым настоящим Хлестаковым».  
Под влиянием Белинского и Щепкина искусство Мартынова обретало все большую простоту и правдивость, все большую социальную остроту. Но Щепкин и Мартынов принадлежали к разным театральным поколениям и, по существу, к разным театральным эпохам. Встреча с драматургией Гоголя произошла в самом начале творческого пути петербургского актера, ему еще только предстояло стать самим собой — создателем нового качества актерской игры на столичной сцене, связанного с новым этапом в развитии сценического реализма и с новой драматургией.  
Мартынов шел к высшим своим свершениям через бесконечное множество водевильных ролей, которые он готовил беспрерывно. Достаточно сказать, что за один только сезон 1840/41 года он выступил в семидесяти одной роли, из них пятьдесят восемь были новые. Большим успехом пользовался его Лисичкин в «Дочери русского актера» П. И. Григорьева, старый провинциальный комик, получивший отставку «за старостью лет» и прощающийся с театром. Вообще образы старых актеров, суфлеров, музыкантов после большого успеха в ролях Синичкина и Лисичкина, как правило, поручались Мартынову, а то и писались для него. Он играл их с большим драматизмом и сочувствием к трудной судьбе провинциальных собратьев. Они тоже входили в число «маленьких людей», которые под влиянием «натуральной школы» все чаще появлялись в русских водевилях и обрели в лице Мартынова замечательного исполнителя. Нет необходимости перечислять эти роли, сегодня они забыты, да и в то время их художественное значение было невелико и только проникновенная, «неподражаемая» игра актера выделяла его смешных и трогательных героев из общей безликой массы.  
К середине 1850-х годов в искусстве актера появились ранее не свойственные ему сатирические краски, особенно в ролях чиновников, взяточников и карье-ристов. Высокую оценку Белинского заслужило исполнение им роли Жучка в водевиле Ф. А. Кони «Деловой человек, или Дело в шляпе». Выступал актер и в водевилях молодого Некрасова, но сценического успеха они не имели.  
Большое значение в творчестве Мартынова имела драматургия Тургенева. В 1849 году в «Завтраке у предводителя» он сыграл Мирволина, разорившегося и от всех зависящего помещика. Роль состояла всего из нескольких фраз, но современники вспоминали ее как одну из самых больших удач спектакля. В «Провинциалке» Мартынов играл Ступендьева, показывая душевные страдания своего героя, его внутреннюю борьбу между стремлением получить место в столице и нежеланием видеть жену в обществе графа Любина. В слуге Матвее в «Безденежье» актер подчеркивал практический ум, сметливость и превосходство над никчемным барином.  
Особое место в репертуаре Мартынова занимал «Холостяк», в котором он в 1848 году играл Шпуньдика, провинциального помещика, друга Мошкина, и играл, по словам Некрасова, «с искусством и успехом тем более замечательными, что роль его одна из самых незначительных», а через десять лег и той же комедии выступил в роли Мошкина. Современники писали об «изумительной тонкости» его исполнения, о «глубине чувства». Актер строил роль на контрасте между упоением радостью, предчувствием счастья, которое ожидает Машу, в начале спектакля и неожиданным крахом этой надежды, его гневным, но бессильным протестом. Унижение, отчаяние «маленького человека» Мартынов раскрывал с огромной силой и правдой. Тургенев считал, что актер из его «слабой вещи» создал «нечто колоссальное», и позднее не раз вспоминал «гениального Мартынова» и в письмах и в предисловии к первому изданию своих драматических произведений.  
Актер выражал взгляды передовых, демократических кругов русского общества, он утверждал на придворной сцене принципы критического реализма. И высшими его достижениями в этом плане были роли в пьесах Островского.  
Уже в первый приезд в Петербург, когда начались репетиции спектакля «Не в свои сани не садись», драматург ощутил разницу двух актерских школ — более демократичной московской и привязанной к сценическим канонам петербургской. В тот приезд сразу и на всю жизнь возник у него человеческий и творческий контакт с Мартыновым, который стал его единомышленником и пропагандистом его пьес в столице. Он играл в восьми спектаклях Островского из десяти (в двух не играл, потому что был в это время болен) — выступал в ролях Маломальского («Не в свои сани не садись»), Беневоленского в «Бедной невесте», Брускова («В чужом пиру похмелье»), Бальзаминова, Тихона в «Грозе». Даже от незначительных ролей и эпизодов в пьесах этого драматурга он никогда не отказывался.  
Первой значительной удачей актера в пьесах Островского была роль Беневоленского, преуспевающего чиновника, духовно ограниченного, эгоистичного и самодовольного человека, с которым жизнь Маши «погибнет безвозвратно».  
Роль Тита Титыча Брускова, купца-самодура в комедии «В чужом пиру похмелье», критики называют этапной в творчестве Мартынова. «Седенький старичок, худой, бледный, с желчью на лице, с реденькой бородкой, с очками», «беспрерывно топающий то ногой, то палкой»,— этот Брусков знал силу денег в «темном царстве», но в то же время он был предтечей «деловых людей», которые уже начали появляться в Петербурге, и в этом была новизна образа.  
Но вершина творчества актера — Тихон в «Грозе», сыгранный в 1859 году. Современники оставили немало воспоминаний об этой роли. По их описаниям нетрудно представить, как в первой картине этот Тихон автоматически, не вдумываясь в смысл услышанного, покорно отвечал на слова Кабанихи однообразными, много раз повторенными в жизни фразами. Только изредка вырывалось у него живое слово или взгляд, позволявшие понять, что не все умерло в этом человеке и что он тяготится своей неволей, сочувствует жене. Еще ярче это было выражено в сцене отъезда Тихона, где нехотя, монотонно повторенные за Кабанихой наказы жене свидетельствовали о нежелании продолжать унизительную для Катерины сцену. И когда они оставались одни, Тихон пытался нежно утешить жену, серьезно советовал ей не обращать внимания на слова матери, но сильнее всего было его стремление вырваться на свободу. Очевидцы вспоминают, как испуганно и трогательно, со слезами на глазах пытался он остановить Катерину в сцене покаяния. Но торжеством Мартынова был последний акт. Сначала пьяный Тихон с «испитым, осунувшимся лицом» невесело шутил, рассказывая Кулигину о своей жизни, но сразу трезвел, как только узнавал, что Катерина ушла из дома. Предчувствие беды охватывало его. С неожиданной энергией бросался он на поиски жены и тихо плакал, вернувшись ни с чем. Именно здесь сильнее всего зрители понимали, как он любил Катерину.  
Услышав крик о женщине, бросившейся в реку, он понимал все и, рыдая, умолял мать пустить его на помощь, а когда выносили труп, с криком бросался к нему. Последняя фраза Кабанихе — «Матушка, вы ее погубили, вы, вы, вы» — потрясала современников. Обвинение «темному царству» бросала жертва его варварских законов. Южин-Сумбатов, вспоминая финальную сцену, писал, что Мартынов достигал в ней «мочаловской силы».  
После этой роли о Мартынове заговорили уже не как о блестящем комедийном актере, в игре которого силен драматический элемент, но как о великом трагике. Мартынов вступил в пору наивысшего расцвета своего таланта.  
Последние его роли в пьесах молодого драматурга И. Чернышева подтвердили неслучайность, неэпизодичность трагического взлета в Тихоне. И в Расплюеве в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина Мартынов выделял в роли драматический ее смысл, играл не мелкого жулика и шулера, а несчастного и жалкого человека, вызывающего сочувствие.  
В 1859 году Мартынов уезжал за границу лечиться. Крупнейшие русские писатели дали перед его отъездом торжественный обед в честь артиста (такой чести был удостоен только Щепкин), на котором Мартынова увенчали лавровым венком, поднесли ему адрес с подписями Л. Толстого, Некрасова, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Островского, Гончарова, Чернышевского, Добролюбова, Писемского и других. Большую речь об актере произнес Островский, который от имени «авторов нового направления в нашей литературе» горячо благодарил Мартынова за то, что он помогал им «отстаивать самостоятельность русской сцены». Некрасов прочитал по-священные актеру стихи.  
Когда Мартынов вернулся из-за границы, болезнь его снова обострилась. 11 апреля 1860 года он сыграл Тихона в «Грозе». Это был его последний спектакль на петербургской сцене. На следующий день актер уехал в гастрольную поездку: сыграл пятнадцать спектаклей в Москве и через Воронеж и Харьков направился в Одессу. Его сопровождал Островский. В Одессе Мартынов имел огромный успех, но каждый спектакль давался ему с трудом. Затем они отправились в Ялту в надежде, что «Крым все поправит». Однако и Ялта не помогла, и актер решил вернуться домой, но доехал только до Харькова, где он и умер на руках у Островского в возрасте сорока четырех лет. «С Мартыновым я потерял все на петербургской сцене»,— писал драматург.  
Значение творчества Мартынова огромно — он демократизировал столичную сцену, на которую вышли не герои и цари, а простые люди; ему обязана эта сцена и тесной связью с «большой литературой». Он способствовал утверждению реализма и оказал большое влияние на дальнейшее развитие Александринского театра.  
**Пров Михайлович Садовский** (1818—1872) был приглашен в императорскую труппу в Москву в апреле 1839 года из провинции. Ему дали дебют: в Большом театре он сыграл роль Жанно Бижу в водевиле «Любовное зелье, или Цырюльник-стихотворец». Выступил он без особого блеска (как писали после дебюта, в новом актере «нет ничего положительно дурного, но и положительно хорошего ничего не заметно»), но в труппу был принят. Так начала свою жизнь на сцене Малого театра династия Садовских.  
Семь лет работал Садовский в провинциальных труппах. В 1838 году служил в Казани, куда приехал на гастроли Щепкин, сразу выделивший среди актеров который через год уже дебютировал в Москве, в спектакле, поставленном самим Щепкиным.  
В первый сезон новый актер играл преимущественно незначительные роли («Здравствуйте, прощайте,— и уходит в средние двери» — как он сам говорил), которые не приносили ему никакого удовлетворения, и он уже подумывал о том, чтобы вернуться в провинцию, когда случилось ему сыграть роль Филатки в популярном водевиле «Филатка и Мирошка — соперники» Григорьева 2-го, которая принесла ему большой успех. Журнал «Москвитянин» пророчески предсказал: «Представляем долгом обратить внимание публики на этого молодого актера, который, смело можно сказать, вскоре сделается ее любимцем и московской знаменитостью».  
После исполнения актером роли антрепренера Пустославцева в «Льве Гурыче Синичкине» его назвали «бесспорно замечательнейшим из молодых русских артистов, на которого смело можем мы полагать самые блестящие надежды».  
Садовский прочно входил в репертуар. В потоке водевильных простаков все чаще выпадали роли в пьесах Мольера: он сыграл Сганареля в «Браке по неволе», Скапепа в «Проделках Скапена». Для своего первого бенефиса 19 апреля 1844 года выбрал роль Аргана в «Мнимом больном», в которой обычно выступал Щепкин. В тот же период начали переходить к нему роли в гоголевских пьесах — Замухрышкин в «Игроках», Осип в «Ревизоре», Подколесин в «Жейитьбе».   
Индивидуальные особенности дарования Садовского проявлялись все более определенно. Наибольший успех имел он в отечественном репертуаре, особенно в пьесах Гоголя. После исполнения им роли Осипа Ап. Григорьев отметил в игре актера торжество «самой истины». Успех сопутствовал Садовскому и в пьесах Тургенева «Холостяк», «Завтрак у предводителя», и в «Царской невесте» Л. А. Мея, и в водевиле В. Соллогуба «Беда от нежного сердца».  
Было ясно, что в труппе появился актер необычный, по природе дарования преимущественно русский и бытовой. Рядом с ним даже «нетеатральный» Щепкин казался излишне театральным. И для того\* чтобы талант Садовского прозвучал в полную силу, необходима была особая драматургия. Она уже зрела.  
Встреча Садовского и Островского была исторически неизбежной — и она произошла. В 1849 году они уже читали вместе «Банкрота» в разных московских домах, С этого времени, по существу, и начался новый этап в жизни русского сценического искусства. Как это всегда бывает, новое рождалось в борьбе, которая особенно обострилась, когда пьесы начинающего драматурга появились на подмостках.   
Садовский играл во всех спектаклях Островского, начиная с комедии «Не в свои сани не садись», где он выступил в роли купца Русакова, и «Бедной невесты», где играл Беневоленского. Современники отмечали, что талант актера в этих ролях «вырос во всю меру», что Садовский показал «самую душу» персонажей, что у, зрителей создавалось впечатление, будто этих людей они видели, знают. И наконец, было произнесено главное: «С самого начала и до конца зритель решительно забывал, что он в театре, перед ним проходила настоящая жизнь, действительная драма жизни».  
25 января 1854 года Садовский сыграл в комедии «Бедность не порок» Любима Торцова. Эта роль стала его триумфом. Здесь уже была не только жизненная достоверность и узнаваемость, здесь ломались традиционные каноны мелодрамы: актер стремился избежать сентиментальности и надрыва, не выйти за рамки живой правды, отлитой в необычную сценическую форму. В первых картинах, приняв во внимание, что его герой когда-то увлекался театром, Садовский пародировал пафосные интонации, свойственные трагикам его времени, ерничал, до поры до времени пряча истинные чувства Любима. А когда наступала драматическая кульминация роли, он становился человечным и простым, вызывая слезы в зрительном зале.  
После Любима Торцова и началась настоящая схватка. Славянофилы из молодой редакции «Москвитянина» поднимали автора и актера на щит, западники, в числе которых был Щепкин, подвергали обоих резкой критике. Ап. Григорьев написал свою рецензию в стихах, где о Садовском — Любиме Торцове были такие строки:   
омедия ль в нем плачет перед нами,  
Трагедия ль хохочет вместе с ним...  
  
Щепкин высказал свое мнение в прозе: «Бедность не порок, да и пьянство не добродетель». Его точку зрения разделяла часть актеров, ее активно поддерживал директор императорских театров, возмущенный тем, что сцена «провоняла у него полушубками и смазными сапогами». Труппа и критика раскололись надвое, и только всегда уравновешенный Садовский сдерживал страсти, и до раскола в театре дело не дошло.  
Садовский переиграл множество ролей в пьесах Островского. Вслед за Русаковым, Беневоленским и Любимом Торцовым, вслед за первым «самодуром» на русской сцене — Титом Титычем Брусковым («В чужом пи-ру похмелье») — он сыграл Дикого в «Грозе», наделив его необузданным нравом и человеческой «дикостью», делающими его грозой города. Воплотив образы почти всех купцов в пьесах великого драматурга, актер показал удивительное их человеческое разнообразие. В молодом Подхалюзине, «Тартюфе из приказной среды», раскрывал хамелеоновскую его сущность, умение с каждым человеком говорить по-другому, в зависимости от задач, которые перед собой ставил: переход от «вкрадчивых» интонаций разговора с Большовым к деловому тону диалога со свахой или Липочкой были мгновенны и в то же время естественны, потому что все оправдывалось логикой данного характера. Его Курослепов («Горячее сердце») буквально засыпал на ходу — у него слипшиеся глаза, щелочки которых открыть ему стоило огромного труда, каждое движение, каждое слово давалось ему невероятно тягостно. Восьмибратов в «Лесе», Ахов («Не все коту масленица»), Тит Титыч («Тяжелые дни») — все это были разные характеры, разные человеческие лики одного социального типа.  
Актер играл представителей разных слоев общества. В чиновнике Юсове в «Доходном месте» раскрывал под внешней значительностью человеческую мизерность, строя на этом несоответствии не только комедийный эффект роли, но и разоблачительную ее суть. Он выступал в ролях Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты») и Шалыгина в «Воеводе», Минина в исторической пьесе и Бессудного («На бойком месте»). Роли комедийные, драматические, трагикомические — все .были. подвластны актеру, палитра выразительных средств которого отличалась таким богатством, что он находил порой совершенно разные решения одной и той же роли. Так было с Красновым в драме «Грех да беда на кого не Живет». Сначала Садовский играл его добрым, мягким, трогательно-заботливым человеком; встретившись с обманувшей его женой, он убивал ее в состоянии почти беспамятства. Через четыре года после премьеры актер раскрыл совершенно другие черты в характере Краснова: его герой стал решительным, твердым, любовь к жене делала ее измену не только источником душевных страданий, переданных актером с огромной силой, но и рождала в его душе жестокость — он шел на убийство сознательно и внешне почти спокойно.  
Большим успехом пользовался Садовский и в гоголевских ролях, особенно в Осипе в «Ревизоре» и в Подколесине в «Женитьбе». В роли Городничего современники его не приняли, по праву считая идеальным ее исполнителем Щепкина. Об Осипе же Ап. Григорьев писал,. что в ней «Садовский весь отдан роли — говорит ли, молчит ли, чистит ли сапоги, уносит ли с жадностью жалкие остатки супа, входит ли сказать барину, что Городничий пришел... Чтобы так сказать о приходе Городничего, так обрадоваться щам и каше и так подойти к. Хлестакову уговаривать его ехать — надобно совсем отрешиться от своей личности, влезть в натуру Осипа, даже, кажется, думать и чувствовать в эту минуту, как Осип или Осипы думают и чувствуют...» О роли Подколесина писали, что «все жалкое, колеблющееся и призрачное в нашей русской жизни — все это живьем представляет иэм великий художник».  
Одним из замечательных, достижений актера был образы Расплюева в «Свадьбе Кречинского» А. И. Сухово-Кобылина, о котором сам автор записал после премьеры 28 ноября 1855 года: «Садовский был превосходен». Рецензенты же отмечали «простодушие и наивность» Расплюева, который вызывал «чувство истинной живой симпатии», то есть актер играл не просто жулика и шута, как многие другие исполнители этой роли, а раскрывал драму «маленького человека» — традиция такого исполнения возродилась потом в творчестве крупнейших русских и советских актеров.  
Последнее десятилетие в жизни артиста было трудным. Начались яростные и необоснованные нападки на него критики, то и дело появлялись статьи, в которых писалось, что актер «как-то опустился», стал «далеко не прежним», что он плохо знает роли, повторяется в сценических приемах. Этой участи не избежал никто из русских художников. О «закате таланта» писали и по отношению к Пушкину, и по отношению к Мочалову и Щепкину; в «бессилии творческой мысли» упрекали Островского (и это в то время, когда он создавал самые острые и совершенные из своих творений!). На Садовского эти нападки подействовали угнетающе, став одной из причин ранней его смерти. Он умер 20 июля 1872 года в возрасте пятидесяти четырех лет. Всего за месяц до смерти он сыграл свой последний спектакль — в пьесе «Лес» исполнил роль Восьмибратова, завершив свой жизненный и творческий путь произведением Островского, своего союзника и единомышленника, вместе с которым начал он новую эпоху в развитии реализма на русской сцене.  
В чем же заключалось принципиальное значение его реформы? Нагляднее всего это обнаружить при сопоставлении творчества двух великих художников — Щепкина и Садовского, представителей двух этапов движения одной сценической школы.  
Советский историк театра Вл. Филиппов так определил разницу двух корифеев русской сцены: «Если в исполнении Щепкина зрители восторгались естественностью игры, поражаясь мастерству актера, то образы Садовского поражали жизненной простотой, т. е. отсутствием игры, вызывая интерес к тому «человеку», которого создавал актер».  
Многие современники, сравнивая и противопоставляя этих актеров, отдавали предпочтение Садовскому. «Я без запинки скажу, прямо — в Садовском таланту несравненно больше, чем в самом Щепкине, В Щепкине есть много школы, рутины и, следовательно, больше или меньше наростов. В Садовском природный дар. В Садовском везде натура, правда в настоящем художест-венном осуществлении»,— писал А. Н. Серов в письме к Стасову 4 февраля 1854 года. «Щепкин играет по большей части страсти, взятые отвлеченно от лиц. Садовский играет лица» — так определил их разницу Ап. Григорьев в «Москвитянине» в 1852 году.  
Сравнивая их творчество, следует, однако, обязательно учитывать, что Щепкин был на тридцать лет Старше Садовского, он принадлежал другому поколению и различие их — прежде всего различие двух этапов в становлении сценического реализма. И справедливо замечание Григорьева, писавшего, что Садовский — артист «более современный, более соответствующий нашим требованиям». Щепкин начинал процесс пре-ображения актерского искусства — преодоления напыщенной декламационности исполнения, привнесения в сценический образ живых чувств, живых «страстей», пока еще более общечеловеческих, нежели конкретно-индивидуальных, но несомненно жизненных, а не искусственно-театральных. Эта задача усложнялась для Щепкипа тем, что он проводил свою реформу, пользуясь в большинстве случаев плохим литературным материалом: кроме произведений Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Мольера, основной репертуар актера, переигравшего I огромное множество ролей, составляли пьесы и не требовавшие создания характеров по той простой причине, что эти характеры написаны автором не были. Садовский же благодаря пьесам Островского поднялся к «воспроизведению личности со всеми тончайшими психологическими чертами и со всей соответствующей этим чертам внешности» (Ап. Григорьев).  
Драматургия Островского, основанная на жизненной достоверности, не только давала актеру богатейший материал для сценических преображений, но и ставила перед необходимостью каждый раз создавать новый характер и для этого «отрешаться от своей личности» (Ап. Григорьев), чего Щепкин никогда не делал. У него всегда определенно выражалось отношение к персонажу: он жалел матроса и восхищался его благородством, он «поднимал» его над обыденностью, несколько романтизировал. Щепкин обличал Городничего, открыто выражая свою позицию, Ап. Григорьев называл это свойство актера «толкующим комизмом». Такой способ игры требовал красок интенсивных и по-театральному ярких. Садовский же ни преувеличений, ни отстранений от образа не допускал. В его исполнении произведения Островского были действительно «пьесами жизни», и жизнь представала в его героях без прикрас, без романтического ореола, в естественной и подлинной своей сути. Она требовала от актера не только новых приемов игры, но и особого дара наблюдательности. Баженов говорил, что после спектакля Садовского «начинаешь рассуждать по поводу лица, воспроизводимого артистом», а не по поводу его игры. И о многих персонажах Садовского современники вспоминали как о действительно существовавших и знакомых людях, которых они «где-то видели», но «забыли» фамилию или имя. Григорьев писал о подобных образах, что «иголочки нигде нельзя было подпустить под эту маску (то есть образ.— В. Ф.) — того и гляди коснешься живого тела: так срослась маска с телом». Не случайны те анекдотические происшествия, которые любят рассказывать современники,— когда с Садовского в трактире не брали денег, объясняя это тем, что «со своих не берем-с», и т. п.  
Садовский всегда показывал на сцене не исключительное, а обыкновенное и обыденное, его не шокировало, как П. Каратыгина, что Островский показывает в своих пьесах «торговые бани». В каждом образе актер искал точность бытовую и социальную, искал и средства, способные максимально выразить суть изображаемого характера. В сценическом рисунке он был строг и точен, никогда не перегружал его излишними подробностями. Жест актера отличала особая целесообразность. (Многие очевидцы вспоминают, как гладил он «растопыренными» пальцами по голове Анны, играя Хрюкова в «Шутниках», как взмахивал платком в роли Юсова в третьем акте «Доходного места».) Мимические сцены Садовского своей смысловой насыщенностью продолжали роль иными средствами: во время пауз проис-ходил внутренний процесс, молчание наполнялось содержанием. Стахович в «Клочках воспоминаний» рассказывает, как н «Горячем сердце» актер, произнеся свои реплики в сцене, действие которой происходило на даче у Хлынова, не уезжал, а «оставался до окончания явления: молчал, сидел, слушал и приводил одним своим молчанием в восторг всю публику... хохот ее не прерывался и по окончании акта бесконечно вызывали молчавшего Садовского».   
Раскрывая особенности того или иного характера в его индивидуальной сути, актер не стремился к «неузнаваемости» — гримом пользовался минимально. Главным средством создания образа было для него слово. Напевность московской речи, ее мелодика, манера произношения — все было средством характеристики человека. И в этом он тоже сподвижник и единомышленник Островского, который придавал очень малое значение внешнему виду актеров и спектакля в целом, костюмам, мизансценам, но звучание текста считал главным и основным в изображении персонажа.  
Садовский был прекрасным рассказчиком. Мрачноватый, медлительный, редко улыбавшийся, неразговорчивый, он совершенно преображался на сцене, в нем появлялась живость, легкость, подвижность; то же происходило, когда он увлекался многочисленными историями, «подслушанными» им в жизни. Актер преподносил их с юмором и блестящим знанием народной речи. И если Островский мечтал, чтобы актеры хорошо «прочли» его пьесу, то Садовский на вопрос по поводу особенно удачного спектакля — «что он делал в нем», обычно отвечал, что «хотел повнятнее передать публике точные слова роли». Известны случаи, когда драматург вносил в текст пьесы отдельные импровизации актера.  
В игре Садовского складывалось то, что в литературе называли «натуральной школой».  
Актерская школа Островского насчитывает немало еще учеников и последователей. Среди них О. О. Садовская, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, которые готовили роли в его пьесах под руководством автора и навсегда сохранили верность главному принципу его школы— принципу правды, хотя у каждой из этих актрис правда выражалась на сцене по-своему. Их творчество достигло расцвета в последней четверти XIX века, поэтому рассказ о них — ниже.



**ДРАМАТУРГИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Огромное влияние на развитие эстетической мысли своего времени оказали Н. Г. Чернышевский (1828— 1889) и Н. А. Добролюбов (1836—1861), продолжавшие традиции Белинского, утверждавшие «гоголевское на-правление» в русской литературе, которое называли «критическим».  
Единственным подлинно народным драматургом, продолжающим критическое направление русской литературы, Добролюбов считал Островского, творчеству которого посвятил две статьи — «Темное царство» (1859) и «Луч света в темном царстве» (1860), где анализировал драматургию Островского с точки зрения ее общественного содержания. Критик видел в ней «глубокое понимание русской жизни и великое умение изображать резко и живо самые существенные ее стороны», считал Островского прямым наследником и продолжателем Гоголя.  
Серьезное влияние на театр своего времени оказал и революционный демократ М. Е. Салтыков-Щедрин (1826—1889), выступавший как прозаик, публицист, литературный и театральный критик и драматург. В своих статьях и художественных произведениях он отстаивал общественную и воспитательную роль искусства, развивая принципы критического реализма; связывал анализ художественного произведения с общественно-полити-ческими проблемами жизни.  
Автор сатирических «Губернских очерков», «Истории одного города», «Помпадуров и помпадурш», романа «Господа Головлевы», Салтыков-Щедрин признавался: «К сцене я никогда не питал ни особой привязанности, ни большого доверия». Тем не менее он стал автором нескольких драматических произведений.  
«Смерть Пазухина» (1857)—самое значительное из них. Автор долго работал над ним, менял названия. По отзыву цензора, в пьесе показано «совершенное нравственное разложение общества». В центре ее — купцы Иван Пазухин и его сын Прокофий, их образы отражают процесс превращения старого русского купечества в современных европеизированных деловых людей. Персонажи, населяющие пьесу,— общество морально деградировавших людей: отставной генерал Лобастов, стремящийся выдать дочь за младшего Пнзухина; статский советник Фурначев, чья карьера началась с того, что он ограбил собственную мать, украв после смерти отца деньги из сундука, «чтобы матушке после него наследства не осталось»; отставной поручик Живновский, живущий в доме Пазухина, изгнанный за жульничество из полка, но не устающий говорить о добродетели. Не лучше и женщины, одержимые одним стремлением — нажиться.  
Пьеса увидела свет рампы только через тридцать лет после того, как была написана. Такая же участь ждала и другую пьесу Салтыкова-Щедрина — «Тени», которая в XIX веке вообще не была обнародована.  
В «Тенях» драматург направил острие своей сатиры на мир бюрократический. В пьесе показаны чиновники разных рангов, от экзекутора Свистикова до министра князя Тараканова, который сам на сцене не появляется, но незримо во всех событиях участвует. Роднит этих людей то, что они «не то, чтобы... подлецы (Боже упаси)... а так... благоразумные люди!». Вместо впавшего в маразм Тараканова практически хозяйкой министерства является Клара, выгодно торгующая «доходными местами». Пользуясь наивной доверчивостью чиновника Бобырева, пострадавшего в провинции за «особые мнения», директор департамента Клаверов вовлекает его в свои махинации, но делает это так изощренно, что Бобырев не сразу и понимает, в чем он участвует. А поняв, сначала в пьяном виде называет Клаверова подлецом, а протрезвев, пишет покаянное письмо. Грязные дела прикрываются благородным пафосом речей. Единственное стремление всех — вверх по служебной лестнице, любыми путями.  
Творчество Салтыкова-Щедрина высоко ценил Чернышевский.  
Одна из крупных фигур в драматургии второй половины XIX века — А. В. Сухово-Кобылин (1817—1903), автор трех пьес: «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина». В подлиннике первого издания помещает подзаголовок: «Писал с натуры Сухово-Кобылин». Однако любой реальный факт, взятый в основу сюжета, обобщался драматургом до масштаба явления типического, и социальная острота изображения от пьесы к пьесе возрастала.  
«Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылин начал писать еще в юности, но закончил ее только в 1854 году в тульской тюрьме, где оказался по подозрению в убийстве своей гражданской жены Луизы Симон-Диманш. «Свадьба Кречинского» — история игрока и авантюриста, решившего поправить свои финансовые затруднения женитьбой на богатой невесте Лидочке Муромской, Образованный, умный, безусловно талантливый человек, Кречинский точно, расчетливо строит многоходовую комбинацию, в результате которой он будет обладателем огромного приданого. Обольстить провинциалку Лидочку и ее недалекую тетушку Атуеву Кречинскому ничего не стоит. Старика Муромского он тоже одолевает. Дело, однако, все-таки срывается из-за пустяка на первый взгляд, но, по существу, вся жизнь игрока — в этом пустяке. Возведенная на обмане конструкция рухнула. Сильный жулик сражен еще более сильным. Не наивно честным и ординарным Нелькиным, а могущественным ростовщиком Беком.  
Столкновение Муромских с Кречинским — столкновение патриархального дворянства с новейшим авантюризмом, столкновение натиска, энергии, изобретательности с бессилием и неумением защитить себя. В этой борьбе талантливый и азартный Кречинский вызывает симпатию не только потому, что в нем есть ум и страсть, но еще и потому, что он ценит не сами деньги, а лишь возможность с их помощью вести большую игру. Фигура эта типична и вместе с тем уникальна. Автор создал образ действительно незаурядного человека, способности которого находят в этом обществе применение жалкое. В этом драматизм Кречинского.  
В пьесе есть образ еще одного игрока, в котором нет ни таланта Кречинского, ни его масштаба, ни его смелости,— это Расплюев. Ничтожный и трусливый человек, он тоже является порождением этого общества и его жертвой.  
В борьбе, которая ведется в пьесе, нет победителей. Разоблаченный Кречинский вычеркнут из жизни, а спасенный от его авантюры Муромский начинает мучительный путь в поисках справедливости, который и составляет содержание второй пьесы Сухово-Кобылина — «Дело» (1861), где действие переносится в среду чиновников.  
Основу фактического содержания пьесы составило «дело» самого писателя, на собственном опыте узнавшего, каким страшным механизмом уничтожения человека, его достоинства является машина российского судопроизводства. О степени обобщения можно судить уже по перечню действующих лиц, которые распределены на пять категорий: «Начальства», «Силы», «Подчиненности», «Ничтожества, или Частные лица» и один персонаж, крепостной Тишка помещен в отдельную рубрику под названием «Не лицо». Мытарства Муромского, принадлежащего к категории «ничтожеств», составляют со-держание пьесы, действие которой происходит «в залах и апартаментах какого ни есть ведомства», олицетворяющего весь чиновничий аппарат России. Поднимаясь по ступеням ведомственной лестницы с самого низу до самого верху, переходя от одного чиновника к другому, Муромский всюду встречается с равнодушием к человеческой судьбе и произволом.  
«Свадьба Кречинского» при всей ее обличительной силе принадлежала к жанру бытовой комедии, в «Деле» автор прибегает уже к приемам сатирического гротеска, особенно в характеристике Варравина, который то исчезает под грудой бумаг, то, рассуждая об истине, «оборачивается и ищет истину». Афористический язык, где буквально каждая фраза многозначна; образы, в которых автоматизм преобладает над естественными челове-ческими чувствами; противопоставления двух сфер действия — дома Муромских и департамента не только по существу, но и по характеру их изображения — все это делает произведения Сухово-Кобылина выдающимися в драматургии своего времени.  
Еще острее сатирический стиль в «Смерти Тарелки- на» (1869), где на материале все того же собственного «дела» автор создает картину полицейского следствия, издевательски определяя ее как «комедию-шутку».  
По определению самого автора, его «сатира на порок производит не смех, а содрогание», причем это содрогание он считает «высшей потенцией нравственности».  
Из трех пьес свет рампы сразу после написания увидела только «Свадьба Кречинского» — 26 ноября 1855 года она была показана в Малом театре и с тех пор прочно вошла в репертуар русской сцены.  
Сложная политическая обстановка в стране вызвала интерес к прошлому в поисках аналогов для объяснения современных процессов.  
Наиболее значительные произведения в историческом жанре создал Алексей Константинович Толстой (1817—1875), прозаик, поэт, сатирик, один из авторов, писавших под псевдонимом Козьмы Пруткова. Его трилогия—«Смерть Иоанна Грозного» (1864), «Царь Федор Иоаннович» (1868) и «Царь Борис» (1870) —интересна тем, что автор по-новому осмысляет исторические фигуры, хотя обращается с историей достаточно вольно, идеализируя русскую старину, особенно боярство домосковского периода. Такая позиция по отношению к истории была у автора принципиальной, он считал главной задачей поэта показать «человеческую правду», а «исторической правдой он не связан». В произведениях Толстого документализм сочетаете с вымыслом, не только в фигурах, рожденных фантазией, но и реально существовавших. Например, в образе, Федора Иоанновича драматургу была важна не его исто-рическая несостоятельность, а трагедия личности, наделенной высокими нравственными качествами, совестью, добротой, столкнувшейся с миром жестоким и безнравственным, где эти качества не могут быть проявлены. Трактуя тему человека и власти, драматург главное внимание уделяет психологии, внутренним процессам, противоречиям как в самом человеке, так между ним и обстоятельствами, между его личными свойствами и миссией самодержца. Образы трех монархов Толстой трактует как образы трагические, подчеркивая их историческую обреченность.  
С оговорками была пропущена на сцену лишь «Смерть Иоанна Грозного». В течение тридцати лет не видел света рампы его «Царь Федор Иоаннович», так как, по мнению цензурного комитета, «зрелище скудоумия и беспомощной слабости венценосца может производить потрясающее и неблагоприятное впечатление».  
Важнейшим событием в драматическом искусстве конца века был приход в театр Льва Николаевича Толстого (1828—1910).  
Отношения великого писателя с театром складывались сложно. В начале своей творческой деятельности он проявлял к сценическому искусству большой интерес, сам участвовал в любительских постановках и даже за-думал несколько пьес, которые так и остались в набросках. В конце 1850-х годов Толстой был увлечен творчеством Островского, которого называл «генцадь- ным драматическим писателем». К 1860-м годам относятся два его законченных произведения для сцены: «Зараженное семейство» и «Нигилист». Обе пьесы на профессиональную сцепу не попали.  
Затем Толстой сделал в своей драматургической деятельности двадцатилетнюю паузу, в течение которой, не раз и в художественных и в публицистических сочинениях обращался к театру, возмущавшему его своей «ненатуральностью». Современную сцену он считал «пустой забавой для праздных людей», хотя с уважением относился к творчеству отдельных актеров и активно помогал созданию народного театра.  
В середине 1880-х годов Толстой снова обратился к драматургии и написал сразу две пьесы. Это был период обостренных нравственных исканий писателя, порвавшего со своим классом и вставшего на позиции пат-риархального крестьянства. Он выбрал самый объективный литературный жанр, чтобы «сказать нечто важное для людей, об отношении человека к Богу, к миру, ко всему вечному, бесконечному».  
Познакомившись во время народного гуляния с балаганными представлениями, Толстой сказал В. С. Серовой: «Знаете, мне стало совестно и больно, глядя на все это безобразие. Тут же я дал себе слово обработать какую-нибудь вещицу для сценического народного представления». И действительно, в 1886 году писатель переделал рассказ «Как чертенок краюшку выкупал» в комедию «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил», усилив критические мотивы, введя новых действующих лиц и развернув некоторые фразы в целые сцены. Пьеса была сыграна балаганным театром фарфорового завода, расположенного под Петербургом, но вскоре после первого представления была запрещена цензурой.  
Для народного театра предназначалась поначалу и «Власть тьмы» (1886). Пьеса написана на основе подлинного происшествия, с материалом которого Толстого познакомил прокурор Тульского окружного суда Н. В. Давыдов еще в 1880 году. К непосредственной работе над пьесой Толстой приступил только через шесть лет, причем написал ее очень быстро, хотя потом много раз переделывал, создав семь редакций и изменив первоначальное название «Коготок увяз — всей птичке пропасть».  
«Власть тьмы» — народная драма о глухой деревне, на которую наступают новые буржуазные отношения, деньги разрушают старый патриархальный уклад жизни, старую патриархальную нравственность. Новые социальные отношения рождают новую мораль. Помноженная на крестьянскую темноту, она приводит к результатам страшным: к целой серии преступлений — к убийствам, воровству, к жестокости, подлости, разврату. Преступления становятся обыденностью. Матрена, предлагая Анисье отравить больного мужа, желает молодой женщине и своему сыну добра — смерть Петра освободит Анисью, сделает ее богатой и даст возможность выйти замуж за Никиту. Никита, ради денег женившись на Анисье, пускается в разгул, на глазах у жены кутит с любовницей. Прижив с Акулиной ребенка, убивает его. В душе Никиты происходит страшная борьба между изначально воспитанной в нем нравственностью и развращающей, злой силой денег. Каждое новое преступление он совершает под давлением обстоятельств, вынуждающих его дорого расплачиваться за грехи. В конце концов он не выдерживает и сначала хочет повеситься, а потом всенародно кается в злодеяниях, очищая тем свою душу.  
Принципиальное значение имеют в пьесе образы Акима и Митрича. Отец Никиты Аким — выразитель авторской позиции, мировоззрения патриархального крестьянства с его совестливостью и высокой нравствен-ностью. Митрич — бывалый солдат, потрясенный жестокостью происходящего, олицетворяет собой мужицкую мораль, в основе своей нравственно здоровую.  
Опубликованная в 1886 году в «Сочинениях гр. Л. Н. Толстого», пьеса была встречена современниками восторженно. И. Е. Репин писал Толстому: «Вчера читалась Ваша новая драма у В. Г. Черткова. Это такая потрясающая правда, такая беспощадная сила воспроизведения жизни». «Ничего подобного я не читал много, много лет»,— писал автору В. В. Стасов. Пьесу взяла для бенефиса М. Г. Савина и в Александринском театре уже начали ее репетировать. Однако по требованию обер-прокурора святейшего синода К- Победоносцева «Власть тьмы» была запрещена, и царь приказал министру внутренних дел «положить конец этому безобразию» Толстого, по его словам, «нигилиста и безбожника».  
В 1890 году пьеса была сыграна любителями в доме Приселковых в Царском Селе. Ставил спектакль актер Александрийского театра В. Н. Давыдов. «Власть тьмы\* широко пошла по сцепам Европы, а в 1895 году, когда цензурный запрет бы спят, появилась и императорских театрах, затем в провинции.  
В 1886 году Толстой начал работу над «Плодами просвещения», но, занятый «Властью тьмы», отложил комедию и вернулся, к ней через три года, когда потребовалась пьеса для домашнего спектакля в Ясной Поляне. Работа по совершенствованию пьесы продолжалась и после того, как спектакль был сыгран. Толстой сделал восемь редакций, несколько раз менял название - «Спириты», «Исхитрилась», «Исхитрилась, или Плоды просвещения», наконец, просто «Плоды просвещения. Окончательная редакция была готова в 1890 году.  
Толчок для написания пьесы дал Толстому спиритический сеанс в одном доме, но из частного случая писатель создал обличительную картину нравов дворянского общества, изобразив пустую, бессмысленную жизнь, за-полненную спиритическими сеансами, медиумами, шарадами, заботами о «густопсовых собаках», от которых действительно можно «свихнуться». Толстой рисует эту жизнь зло, остро, высмеивая пустую многозначитель-ность и самоуверенность. Он будто видит жизнь глазами трех мужиков, которые приехали купить у Звездинцева землю в рассрочку, потому что своя земля у них «малая, не то что скотину,— курицу, скажем, и ту выпустить некуда», как говорит один из мужиков. Все трое взирают на жизнь господ с изумлением, и только сметливая горничная Таня оборачивает глупость хозяев в пользу своих земляков, подсказывая во время спиритического сеанса нужное решение.  
Две группы персонажей конфликтуют в пьесе и стилистически: остросатирическим портретам дворян и псевдоученых противопоставлены достоверно и сочувственно написанные образы мужиков и слуг.  
В 1891 году «Плоды просвещения» были разрешены к постановке на императорской сцене и поставлены в Александринском театре, где великолепно играл третьего мужика В. Н. Давыдов.  
Но незадолго до этого пьеса была поставлена Обществом искусства и литературы. Премьера состоялась в феврале 1891 года и была знаменательна тем, что стала . первой режиссерской работой К. С. Станиславского!  
Следующая пьеса Толстого «Живой труп» появилась только через десять, лет после «Плодов просвещения» —« В 1900 году.  
О замысле пьесы, под .названием «Труп» сделана запись в дневнике еще в 1897 году, но непосредственным толчком к осуществлению этого замысла послужила пьеса Чехова «Дядя Ваня», которую Толстой, посмотрен на сцене, активно не принял («возмутился», но его собственному признанию).  
В основу сюжета писатель снова взял действительный случай — судебное дело супругов Гимер, о котором рассказал все тот же Давыдов. И как в первых двух случаях, частное «дело» вылилось под пером великого писателя в замечательное художественное произведение, где раскрывается сложный процесс разрыва Феди Протасова с семьей, со своей средой в стремлений к свободе от фальши семейных отношений. Именно ощущение фальши и является пропастью между Федей и другими представителями его общества — Лизой, Карениным. Это противоречие естественных человеческих чувств, духовной и душевной раскрепощенности, с одной стороны, и искусственной условности, формы, ставшей содержанием, с другой, определяет движение пьесы. Причем Толстой никак не компрометирует ни Лизу, ни Виктора, ни их окружение. Напротив, он абсолютно снимает с Лизы мотив вины: если Гимер инсценировал самоубийство по требованию жены, осуществил ее замысел, то и Лиза и Каренин показаны людьми безупречно порядочными, чистыми и благородными. Но это только обостряет конфликт Феди с обществом, заставляет остро чувствовать свою вину перед Лизой. Конфликт этот, подчеркивает Толстой, не с отдельными людьми, а с законами общества, которое держится на лживой морали, оберегает форму, игнорируя суть, оберегает ложь и «пакость». Федя Протасов, даже опустившийся, «погибший», вызывает сочувствие писателя своей совестливостью и высокой моральностью, которая как раз и заключается в том, чтобы жить «по совести», а не по форме. И если Федя сначала применяет эту формулу прежде всего к самому себе, то, чем дальше развивается действие, тем шире распространяется она на все общество. Монолог Протасова у следователя выводит психологическую драму в открытую публицистику, голосом Феди говорит сим автор, обличая, клеймя мир, с которым тщетно пытался ужиться его герой. Договориться с этим миром нельзя, обмануть его трудно, уйти из него можно только в смерть.  
«Живой труп» нарушает традиционную композицию — действие его течет непрерывно, переливаясь от эпизода к эпизоду (их предполагалось пятнадцать, но написано двенадцать, пьеса так и осталась незавершенной).  
«Живой труп» был опубликовн уже после смерти Толстого под редакцией В. Г. Черткова в 1911 году и стал одним из самых популярных произведений русской классики.

**МАЛЫЙ ТЕАТР**

Во второй половине XIX века Малый театр обладал первоклассной труппой. Жизнь этого театра отражала общественно-политические противоречия времени. Стремление передовой части труппы сохранить авторитет «второго университета», соответствовать высокому общественному назначению наталкивалось на трудно преодолимое препятствие — репертуар. Значительные произведения появлялись на сцене чаще всего в актерские бенефисы, повседневную же афишу составляли пьесы В. Крылова, И. В. Шпажинского и других современных писателей, строивших сюжет главным образом на событиях «любовного треугольника», взаимоотношениях в семье, ими и ограничиваясь, не выходя через них к общественным проблемам.  
Пьесы Островского, новые возобновления «Ревизора» и «Горя от ума», появление в 1870— 1880-х годах героико-романтических произведений зарубежного репертуара помогали театру сохранять высоту общественного и художественного критерия, соответствовать передовым настроениям времени, достигать серьезного воздействия на современников. В 1890-х годах начался новый спад, героико-романтические пьесы почти исчезли из реперту-ара, и театр «ушел в условную картинность и в мелодраматическую красочность» (Немирович-Данченко). Творчески неподготовленным оказался он и к освоению новой драматической литературы: не прозвучали на его сцене в полную силу пьесы Л. Толстого, к Чехову театр вообще интереса не проявил и ставил лишь его водевили.  
В актерском искусстве Малого театра существовало два направления — бытовое и романтическое. Последнее развивалось неровно, рывками, вспыхивало в эпохи общественного подъема и затухало в годы реакции. Бытовое развивалось стабильно, тяготея в лучших своих образцах к критической тенденции.  
Труппа Малого театра состояла из ярчайших актерских индивидуальностей.  
**Гликерии Николаевна Федотова** (1846—1925)—ученица Щепкина, она еще подростком выходила на подмостки вместе со своим учителем Щепкиным в «Матросе», с Живокини в водевиле «Аз и Ферт», усваивая уроки не только профессионального мастерства, но и высочайшей актерской этики. В возрасте десяти лет Федотова поступила в Театральную школу, где училась сначала в балетном, потом в драматическом классе. В пятнадцать лет она дебютировала в Малом театре в роли Верочки в пьесе П. Д. Боборыкина «Ребенок» и в фев-рале 1863 года была зачислена в труппу.  
Неокрепший талант развивался неровно. Мелодраматический репертуар мало способствовал его становлению. В первые годы ее работы актрису часто критиковали за сентиментальность, манерность исполнения, за «ноющую игру». Но с начала 1870-х годов началось подлинное цветение яркого и многогранного дарования актрисы.   
Федотова являла собой редкое сочетание ума и эмоциональности, виртуозного мастерства и искреннего чувства. Ее сценические решения отличались неожиданностью, исполнение яркостью, ей были подвластны все жанры и все краски. Обладая великолепными сценическими данными — красотой, темпераментом, обаянием, заразительностью,— она быстро заняла ведущее положение в труппе. За сорок два года она сыграла триста двадцать одну роль разного художественного достоинства, но если в драматургии слабой и поверхностной актриса часто спасала автора и роль, то в класси-ческих произведениях обнаруживала удивительную способность к проникновению в самую суть характера, в авторский стиль и особенности эпохи. Ее любимым автором был Шекспир.  
Блестящее комедийное мастерство демонстрировала она в ролях Беатриче в «Много шума из ничего» и Катарины в «Укрощении строптивой». Вместе со своим партнером А: П. Ленским; который играл Бенедикта и Петруччио, они составляли великолепный дуэт, пленявший легкостью ведения диалога, юмором и жизнерадостным ощущением гармонии шекспировского мира с его красотой, любовью, сильными и независимыми людьми, умеющими весело сражаться за свое достоинство, за свое чувство.  
В трагических ролях Шекспира, и прежде всего в Клеопатре, Федотова, по существу, раскрывала ту же тему только иными средствами. В отличие от своих предшественников актриса не боялась показать в многогранности характера его противоречивость, не боялась «снизить» этим образ. В ее Клеопатре, например, была «смесь искренности и коварства, нежности и иронии, великодушия и жестокости, робости и героизма», как писал после премьеры Н. Стороженко, и через все это проходил главный мотив образа — «безумная любовь ее к Антонию».   
В отечественном репертуаре любовь актрисы была отдана Островскому, в пьесах которого она сыграла девять ролей. Луначарский отмечал, что, обладая великолепными данными для исполнения шекспировских ролей, Федотова по своей природе была «необыкновенно подходящей для изображения русских женщин, типов, близких к народу». Красивая типично русской красотой,! актриса обладала особой статью, внутренним достоинством, несуетностью, свойственными русским женщинам.  
«Пленительная, властная, хитрая, чаровница, ловкая, умная, с огромным юмором, страстью, лукавством», ее Василиса Мелентьева переживала сложную драму, которую актриса раскрывала с большой силой и глубиной.  
Ее Лидия Чебоксарова в «Бешеных деньгах» свою неотразимую женственность и обаяние умело использовала для достижения корыстных целей — прежде всего богатства, без которого не представляла себе «настоя-щей» жизни.   
В семнадцать лет Федотова впервые сыграла Катерину в «Грозе». Роль далась ей не сразу, сложностями ее актриса овладевала постепенно, усиливая социальное звучание, отбирая точные краски, бытовые детали. В результате тщательной многолетней работы актриса достигла замечательного результата — образ Катерины стал одной из вершин ее творчества. Это была очень русская Катерина: «музыка чудной русской речи, ритмичной, красивой», «походка, жесты, поклоны, знание своеобразного старорусского этикета, манера держать себя при людях, носить платок, отвечать старшим» — все это создавало редкую достоверность характера, но при этом чисто русская задушевность сочеталась в ней с темпераментом и страстностью классических героинь.  
Перейдя на возрастные роли, Федотова играла Мурзавецкую («Волки и овцы»), старшую Чебоксарову, Крутицкую («Не было ни гроша, да вдруг алтын»).  
Федотова, подобно Щепкину, оставалась «вечной ученицей» в искусстве. Каждая ее роль отличалась «страстной и глубоко осмысленной игрой» (Стороженко), ибо актриса умела сочетать точный анализ со способностью на каждом спектакле заново проживать судьбу своей героини. Вынужденная из-за болезни покинуть сцену, она оставалась в гуще театральных событий. Частыми гостями в ее доме были молодые актеры, которым она помогала готовить роли. К новому, молодому Федотова проявляла особенно живой интерес. Она была одним из тех мастеров, кто не только приветствовал появление новых веяний в Обществе искусства и литературы, но и способствовал их утверждению. По собственному желанию принимала она активное участие в работе Общества, занималась с его участниками актерским мастерством, «старалась направлять нашу работу по внутренней линии», как писал потом Станиславский. Она была как бы связующей нитью между двумя эпохами в искусстве — Щепкина и Станиславского.  
В 1924 году в связи со столетием Малого театра Федотовой было присвоено звание народной артистки республики, хотя в советское время она на сцене уже не выступала.  
**Ольга Осиповна Садовская** (1849—1919) — одна из ярчайших представителей династии Садовских. Жена замечательного актера Малого театра М. П. Садовского, сына П. М. Садовского, дочь оперного певца и по-пулярного исполнителя народных песен И. Л. Лазарева, Садовская были воспитанницей «Артистического кружка».  
Она была прекрасно подготовлена к артистической деятельности.  
Однако артисткой она быть не собиралась до тех пор, пока по просьбе актера Малого театра Н. Е. Вильде не заменила в спектакле «Артистического кружка» «В чужом пиру похмелье» заболевшую актрису. Это было 30 декабря 1867 года. В тот же день и в том же спектакле дебютировал ее будущий муж М. П. Садовский. Он играл Андрея, она — его мать.  
Следующей ее ролью была уже молодая героиня — Дуня в комедии «Не в свои сани не садись». После спектакля критика писала о большой удаче артистки, отмечала в ней «простоту манеры», «искреннюю задушевность».  
Однако даровитую дебютантку влекли роли возрастные, она за них охотно бралась, хотя поначалу, выступала и в молодых ролях. Особенно удались ей Варвара в «Грозе» и Евгения в «На бойком месте», которые она готовила под руководством Островского. Но успех не останавливал ее упорного стремления к возрастным ролям, и в конце концов актриса добилась того, что все, в том числе и критики, признали ее творческое право на «старух».  
И когда в 1870 году состоялся дебют Садовской в Малом театре — а она выступала вместе с М. Садовским в бенефис П. Садовского в спектакле «Не в свои сани не садись» — она выбрала роль в том амплуа, которое станет основным в ее творчестве: играла «пожилую девушку» Арину Федотовну. Дебют этот состоялся не по предложению дирекции, а по настоянию бенефи-цианта и успеха не имел. Малый театр Садовскую не пригласил, она вернулась в «Артистический кружок» к своим разнообразным ролям не только в драме, но и в оперетте, где тоже имела большой успех. В «Артистическом кружке» она пробыла еще девять лет.  
В 1879 году Садовская по совету Островского снова дебютировала в Малом театре. Для трех дебютных спектаклей она выбрала три роли Островского — Евгению, Варвару и Пульхерию Андреевну («Старый друг лучше новых двух»). Все дебюты прошли с замечательным успехом. И в течение двух лет Садовская играла в Малом театре, не числясь в труппе и не получая жа-лования. Она выступила за это время в шестнадцати пьесах и сыграла шестьдесят три спектакля. Только в 1881 году она была зачислена в труппу.  
Садовская вела весь русский репертуар Малого театра, она сыграла несколько сот ролей, ни в одной не имея дублерши. Сорок ролей сыграла она в пьесах Островского. В некоторых пьесах исполняла по две, а то и три роли — например, в «Грозе» играла Варвару, Феклушу и Кабаниху.  
Независимо от размера роли Садовская создавала сложный и яркий характер, в котором многое выражалось, помимо текста, в мимике актрисы. Анфуса Тихоновна в «Волках и овцах» ни одной связной фразы не произносит, говорит главным образом междометиями, а в исполнении Садовской это был необычайно емкий ха рактер, в котором легко угадывалось прошлое Анфусы, ее отношение ко всему, что происходит и именин Куна виной. Играя косноязычную Анфусу, актриса и и мой роли оставалась великим мастером слова, потому что только великий мастер мог найти множество смысловых оттенков в бесконечных «что уж», «куда уж».  
Слово было главным выразительным средством актрисы, и она владела им в совершенстве. Словом она могла выразить все. По существу, ее игра заключалась в том, что она садилась лицом в зал и разговаривала. Свою речь подкрепляла мимикой, скупым жестом. Поэтому она не любила темноты на сцене и всегда требовала полного света на себя, даже если действие проис-ходило ночью. Правду на сцене она понимала прежде всего как правду человеческого характера, все остальное ей только мешало. Само слово Садовской было зримо. Современники утверждали, что слушая актрису, не видя ее, они легко представляли ее в каждый момент роли.  
Словом она умела передать все. Но владела она и великой магией сценического молчании, которое у нее всегда было продолжением слова. Она прекрасно умела слушать партнера. Из молчания и речи, естественно переливающихся одно в другое, рождался непрерывный процесс движении образa.  
Садовская не любили грима, париков, играла со своим лицом и со своей прической. Если же на ее голове появлялся парик, его надевала не актриса, а героиня и из-под парика обязательно были видны ее собственные волосы. Лицо актрисы менялось от головного убора, от того, как повязан платок. Но все это были второстепенные детали. Главными были слово и мимика. Про-стое лицо ее преображалось от роли к роли неузнаваемо. Оно могло быть добрым, мягким и суровым, строгим; веселым и скорбным, умным и глупым, добродушным, открытым и хитрым. Оно выражало характер. Оно выражало малейшие оттенки чувств.  
Редко прибегая к средствам внешней характерности, Садовская тем не менее умела быть и пластически выразительной. Играя, например, Улиту в «Лесе», приживалку и шпионку, которую ненавидят все в доме, актриса нашла особую, «нюхающую» походку.  
В то же время Кабаниху она играла, почти не прибегая к жестам, очень мало двигалась, но в ее взгляде, в ее властно сложенных руках, в ее тихом голосе ощущалась огромная внутренняя сила, которая подавляла людей. Впрочем, эту роль актриса не любила и предпочитала играть в «Грозе» Феклушу.  
В бесконечном списке замечательных созданий Садовской есть роли-шедевры. Одна из них — Домна Пантелеевна в «Талантах и поклонниках», мать Ногиной, простая, почти неграмотная женщина, наделенная сметливым, житейски хватким умом, с первого взгляда распознающая, кто чего стоит, и решительно меняющая тон разговора в зависимости от собеседника. Ее мечта — избавить дочь от нужды, выдать ее за Великатова. Но, понимая чувства Негиной, она заботливо, со слезами на глазах провожала дочь на последнее свидание с Мелузовым. И слезы ее — слезы понимания, радости за дочь, которая перед тем, как навсегда соединить свою судьбу с Великатовым, вырывает у жизни миг счастья, не омраченного расчетом.  
Островский, любивший актрису во всех своих пьесах, считал, что Домну Пантелеевну она играла «идеально».  
Выступала актриса и в пьесах Толстого. В целом недовольный постановкой «Плодов просвещения», автор выделял среди понравившихся ему исполнителей Садовскую, игравшую кухарку, которая спокойно, просто вы-сказывала свое мнение о господах, рассказывая мужикам о барском образе жизни.  
Особенно пленила Толстого ее народная речь, ее поразительная достоверность. Еще больше удивила его актриса в роли Матрены в «Власти тьмы», которую играла «сухой, твердой и непреклонной старухой», по словам критика. Толстой был восхищен простотой и правдой образа, тем, что Садовская играла не «злодейку», а «обыкновенную старуху, умную, деловитую, желающую по-своему добра сыну», какой она и виделась автору.  
Садовская великолепно играла графиню-бабушку в «Горе от ума» — «руину старой Москвы». А в последний год жизни встретилась с новой драматургией — в пьесе Горького «Старик» сыграла Захаровну.  
Искусство Садовской восхищало буквально всех. Чехов считал ее «настоящей артисткой-художницей», Федотова советовала учиться у нее простоте, Ленский видел в ней «музу комедии», Станиславский называл «драгоценным алмазом русского театра». В течение многих лет она была любимицей публики, олицетворяя истинно народное искусство.  
**Александр Павлович Ленский** (1847—1908) — актер, режиссер, педагог, теоретик, выдающийся деятель театра конца XIX — начала XX века.  
Незаконный сын князя Гагарина и итальянки Вервициотти, он воспитывался в семье актера К. Полтавцева. В восемнадцать лет стал профессиональным актером, взяв псевдоним — Ленский. В течение десяти лет работал в провинции, сначала играл в основном в водевилях, но постепенно перешел на роли «первых любовников» в классическом репертуаре. На это амплуа он и был приглашен в труппу Малого театра в 1876 году.  
Он дебютировал в роли Чацкого, покорив мягкостью и человечностью исполнения, тонким лиризмом. В нем не было бунтарских, обличительных мотивов, но была глубокая драма человека, пережившего в этом доме крах своих надежд.  
Необычность, нетрадиционность отличала и его Гамлета (1877). Одухотворенный юноша с благородными чертами лица и благородной душой, он был проникнут скорбью, а не гневом. Его сдержанность некоторыми современниками почиталась за холодность, простота тона за отсутствие темперамента и необходимой силы голоса — словом, мочаловской традиции он не соответствовал и многими в роли Гамлета был не принят.  
Первые годы в труппе были поиском своего пути. Обаятельные, чистые душой, но лишенные внутренней силы, подверженные сомнениям — таковы были в основном герои Ленского в современном репертуаре, за которые его окрестили «великим очарователем».  
А в это время уже взошла звезда Ермоловой, своды Малого театра огласились вдохновенным пафосом ее героинь. Рядом с ними голубоглазые юноши Ленского казались слишком аморфными, слишком общественно пас-сивными. Перелом в творчестве актера был связан именно с партнерством Ермоловой. В 1879 году они выступали вместе в трагедии Гуцкова «Уриэль Акоста». Ленский, играя Акосту, не мог полностью и сразу отрешиться от того, что стало для него привычным, его актерские средства не изменились — он был также поэтичен и одухотворен, но его общественный темперамент выражался не через формальные приемы, а через глубоко осмысление образа передового философа и борца.  
Актер выступал в других ролях героического репертуара, однако углубленный психологизм, стремление к многогранности в ролях, где литературный материал этого не требовал, приводили к тому, что он проигры-вал, казался маловыразительным рядом со своими эффектными партнерами.  
Между тем его отрицание внешних признаков романтического искусства было принципиальным. Он считал, что «наше время далеко вперед ушло от романтизма». Шиллеру и Гюго он предпочитал Шекспира, хотя его понимание шекспировских образов не находило отклика.  
После полупризнанного Гамлета последовал в 1888 году совсем не признанный московским зрителем и критикой Отелло, которого актер выбрал для своего бенефиса и прежде играл. Трактовка Ленского отличалась несомненной новизной — его Отелло был благороден, умен, добр, доверчив. Он глубоко страдал и тонко чувствовал, он был одинок в мире. После убийства Дездемоны он «кутался в плащ, грел руки у факела и дрожал». Актер искал человеческое в роли, простые и естественные движения, простые и естественные чувства.  
В роли Отелло он не был признан и навсегда расстался с ней.  
И последующие роли не принесли ему полного признания. Он играл Дульчина в «Последней жертве», Паратова в «Бесприданнице», Великатова в «Талантах и поклонниках», и во всех ролях критикам не хватало обличительной остроты. Она была, ее рассмотрел Станиславский, ее увидел Ю. М. Юрьев, но выражалась она не лобово, не впрямую, а тонко. Равнодушие, цинизм, ко-рысть надо было рассмотреть в этих людях под их внешним обаянием, привлекательностью. Рассмотрели не все.  
Более единодушно был признан его успех в роли Муромского в «Деле» Сухово-Кобылина. Ленский играл Муромского наивным, добрым, мягким человеком. Он пускался в неравный поединок с бюрократической машиной, веря в то, что правда и справедливость восторжествуют. Его трагедия была трагедией прозрения.  
Зато всеобщее признание завоевал Ленский в шекспировских комедиях и прежде всего в роли Бенедикта в «Много шума из ничего».  
В жизнерадостном мире прекрасных своей внутренней свободой людей, где побеждает справедливость и любовь, в мире веселых розыгрышей, где даже «зло» не может обойтись без игры, Бенедикт Ленского был воплощением веселого и ироничного женоненавистничества, до тех пор пока его самого не сражала любовь. Исследователи подробно описывают паузу, когда Бенедикт узнает, что Беатриче влюблена в него. В безмолвной сцене актер показал сложный внутренний процесс: волна радости постепенно овладевала его Бенедиктом, сначала едва уловимая, она заполняла его целиком, переходя в бурное ликование.  
Игра актера в этой роли была энергична, стремительна, исполнитель обнаруживал в своем герое ум, юмор и наивную вору во все, что происходило вокруг. Не верил он только в измену Геро, потому что был добр от природы и влюблен.  
Беатриче играла Федотова. Дуэт двух великолепных мастеров продолжился и в «Укрощении строптивой».  
Роль Пструччио была одним из дебютов Ленского в Малом театре и оставалась в его репертуаре многие годы. Бесстрашный Петруччио отважно заявлял, что женится на Катарине из-за денег и укротит непокорную, но, уви-дав свою невесту, влюблялся в нее так же бурно, как прежде жаждал только денег. Натура цельная, доверчивая и нежная открывалась под его бравадой и он «укрощал» Катарину — своей любовью. Он видел в ней ровню себе по уму, по стремлению к независимости, по непокорству, нежеланию подчиняться воле других. Это был дуэт двух прекрасных людей, которые обретали друг друга в житейской суете и были счастливы.  
В 1887 году Ленский сыграл Фамусова в «Горе от ума». Это был обаятельно-легкомысленный московский барин, хлебосольный и добродушный. Даже его нелюбовь к бумагам была симпатична. Приволочиться за хорошенькой горничной, сытно поесть, посплетничать о том, о сем — вот любимые занятия его жизни. Неприятности он старался не допускать в себя, а дядя Максим Петрович просто восхищал его, был недосягаемым идеалом. Фамусову — Ленскому казалось, что он сразил Чацкого своим рассказом напрочь. Он даже не очень прислушивался к началу его монолога, а, вникнув в смысл его слов, был даже как-то обижен на собеседника, отворачивался от него, всем своим видом показывая, что и слушать его не хочет, бормотал что-то себе под нос, затыкал уши. А когда тот все же не унимался — просто кричал почти в отчаянии: «Не слушаю, под суд!» — и убегал. Ничего мракобесного в нем не было. Этот добродушный человек с бодрым хохолком волос и манерами старого угодника просто «блаженствовал на свете», получая удовольствие от вкусной еды, от удачно сказанного слова, от приятных воспоминаний о дяде, от мысли о замужестве Софьи и Скалозуба. Появление Чацкого вносило сумбур в его жизнь, грозило разрушить планы, и в финале он чуть не плакал при мысли о Марье Алексеевне.  
Ленский прекрасно владел стихом Грибоедова, не превращал его в прозу и не декламировал. Наполнял внутренним смыслом каждую фразу, безупречную логику характера выражал в безупречности мелодики речи, ее интонационного строя, смены слова и молчания.  
Мастерство проникновения в суть образа, психологического оправдания поведения персонажа, тонкий вкус удерживали актера от карикатуры, от наигрыша, от внешней демонстрации и в роли Городничего в «Ревизоре», и в роли профессора Кругосветлова в «Плодах просвещения». Сатира возникала от сути, в результате раскрытия внутреннего строя образа — в одном случае убежденного и даже не предполагающего, что можно жить иначе, жулика, драматически переживающего свою ошибку в финале; в другом свято верящего в свою «науку», вдохновенно служащего ей фанатика.  
Беззаботный холостяк Лыняев в «Волках и овцах», которому все удовольствие жизни в том, чтобы поесть да поспать, вдруг попавший в очаровательные ручки Глафиры, схватившие его мертвой хваткой, в финале появлялся несчастным, постаревшим и погрустневшим, увешанный зонтиками, накидками, неуклюжий и неловкий старый паж при молодой красавице-жене.  
Искусство Ленского становилось поистине совершенным, его органичность, умение все оправдать изнутри, подвластность ему любого самого сложного материала сделали его закономерным лидером Малого театра. После исполнения им роли Николаса в «Борьбе за престол» актер Художественного театра Л. М. Леонидов писал: «Так мог играть только великий, мировой актер».  
Каждая роль Ленского была результатом огромной работы, строжайшего отбора красок в соответствии с данным характером и автором. Внутреннее содержание образа отливалось в точную и одухотворенную, изнутри оправданную форму. Работая над ролью, актер рисовал эскизы грима и костюма, владел искусством внешнего преображения с помощью одного-двух выразительных штрихов, не любил обилия грима, великолепно владел мимикой. Ему принадлежит специальная статья по этому вопросу — «Заметки о мимике и гриме».  
Деятельность Ленского в Малом театре не ограничивалась актерской работой. Он был педагогом и воспитал в Московском театральном училище немало замечательных учеников. С педагогики началась и его режиссерская работа, в понимании принципов которой он был близок Станиславскому. На утренниках в Малом театре, а с 1898 года в Помещении Нового театра, филиала императорской сцены, игрались молодыми актерами поставленные ими спектакли. Некоторые из них, как, например, Снегурочка, могли соперничать с постановками Художественного театра.  
Ленский был теоретиком, ему принадлежат статьи, в которых формулируются принципы актерского искусства, анализируются те или иные произведения, содержатся советы по проблемам актерского мастерства.  
В 1897 году состоялся Первый Всероссийский съезд сценических деятелей, на котором Ленский выступил с докладом «Причины упадка театрального дела в провинции».  
Как актер, режиссер, педагог, теоретик, общественный деятель он боролся за поднятие общей культуры русского актерства, выступал против упований на «нутро», требовал постоянной работы и учебы. Как в своей практике, так и в своей эстетической программе он развивал традиции и заветы Щепкина. «Творить без вдохновения нельзя, но вдохновение весьма часто вызывается тою же работой. И печальна участь художника, не приучившего себя в своей работе к строжайшей дисциплине: вдохновение, редко призываемое, может его покинуть навсегда»,— писал он.  
Заняв в 1907 году пост главного режиссера Малого театра, он пытался осуществить реформу старой сцены, но в условиях императорского руководства и инертности труппы осуществить это намерение ему не удалось.  
октября 1908 года Ленский умер. Ермолова восприняла эту смерть как событие трагическое для искусства: «С Ленским умерло все. Умерла душа Малого театра... С Ленским умер не только великий актер, а погас огонь на священном алтаре, который он поддерживал с неутомимой энергией фанатика».  
**Александр Иванович Южин-Сумбатов** (1857 — известный драматург и замечательный актер. Еще будучи гимназистом, а затем студентом Петербургского университета, он увлекался театром, играл в любительских спектаклях. Свою актерскую деятельность начал на любительской сцене — в частном театре Бренко. В 1882 году был приглашен в Малый театр, где проработал более сорока лет, сыграл двести пятьдесят ролей, из них тридцать три в пьесах зарубежных, двадцать — в произведениях Островского.  
Преобладание зарубежных пьес связано с тем, что по характеру своего дарования Южин был актером романтическим. В театр же он пришел в те годы, когда героико-романтическое искусство переживало кратковременный, но необычайно яркий взлет. Во многих спектаклях Южин выступал вместе с Ермоловой — играл Дюнуа в «Орлеанской деве», Мортимера в «Марии Стюарт» — и это был еще один знаменитый дуэт в Малом театре.  
Обладавший прекрасным сценическим темпераментом, мужественный, красивый, вдохновенный Южин выражал на сцене благородные и высокие чувства, созвучные революционным настроениям времени, выражал возвышенно, небуднично, не боялся пафоса, был статуарен в пластике. Его маркиз Поза в «Дон Карлосе» Шиллера, Карл V в «Эрнани» и Рюи Блаз Гюго пользовались огромным успехом. Сцена Карла у гробницы Карла Великого была, но свидетельству Н. Эфроса, «полным триумфом актера, его красивого пафоса, его декламационного искусства, его хорошей сценической пышности и изукрашенной правды, не становившейся от того ложью».  
Недолгий подъем героико-романтического искусства завершился спадом, но не в творчестве Южина, который легко перешел на трагические роли Шекспира, лучшей из которых был Ричард III. Актер раскрывал в образе не только жестокость и коварство, но и огромную силу, талант, волю к достижению цели.  
Великолепно играл он комедийные роли в русской и зарубежной драматургии. Непревзойденным был в его исполнении Фигаро в «Женитьбе Фигаро» Бомарше. Его Фамусов отличался от Фамусова — Ленского тем, что был важным сановником, идейным противником Чацкого, убежденным врагом новых идей. В его лице московское общество имело могучую опору, его Фамусов был силой, которую не сломить одинокому бунтарю Чацкому.  
Комедийный эффект образа Репетилова достигался несоответствием его барственной важности и пустозвонства, многозначительности и неожиданного наива.  
Позднее Южин станет замечательным Болинброком в «Стакане воды» Э. Скриба.  
Мастер виртуозного диалога, всегда эффектный на сцене, Южин был актером сознательно и демонстративно театральным. В нем не находили простоты, ну он к ней и не стремился. В нем порицали отсутствие, жизнеподобия, но в ролях классических оно и не входило в образную систему актера, который всегда находился По ту сторону рампы и не пытался уверить зрителя, что это не театр, а жизнь. Он любил на сцене красоту; грим, парики были неотъемлемыми средствами его преображений.  
О том, что такой стиль исполнения избирался Южиным сознательно, можно судить по его современным ролям, особенно в пьесах Островского, где у актера была и простота, и жизненная узнаваемость, и тонкость; Муров («Без вины виноватые»), Агишин («Женитьба Белугина»), Беркутов («Волки и овцы»), Телятев («Бешеные деньги»), Дульчин («Последняя жертва») — вот далеко не полный перечень его ролей в пьесах Островского, где актер был не только по-современному прост и достоверен, но по-современному значителен и глубок. В силу особенностей своей индивидуальности Южин не мог играть людей слабых или мелких, его герои всегда были личностями сильными, волевыми, неординарными. Иногда эта сила приводила их к краху, иногда вырождалась в индивидуализм, в комедии просвечивала иронией, но всегда составляла органическую природу созданных им характеров.  
После смерти Ленского Южин возглавил Малый театр, стремясь сохранить и продолжить лучшие традиции, художественную высоту его искусства, что в пору общего упадка театра было трудно. «Ваше значение для театра не меньше моего,— писала Южину Ермолова,— и если от меня остался только кусочек старого изорванного знамени... то вы еще неизменно идете вперед, дальше и дальше...»  
Особую и самую яркую главу в историю Малого театра вписала **Мария Николаевна Ермолова** (1853 — 1928).  
30 января 1870 года в бенефис Н. М. Медведевой шла пьеса Лессинга «Эмилия Галотти». В спектакле были заняты ведущие актеры, заглавную роль должна былa играть Г. Н. Федотова. Неожиданно она заболела, и на прославленную сцену в ансамбле прославленных актеров впервые вышла Ермолова. Зрители, по свидетельству очевидцев, ничего хорошего не ждали, замена казалась слишком неравноценной, но когда Эмилия — Ермолова выбежала на сцену и произнесла красивым, низким голосом первые слова, весь зал был захвачен силой потрясающего таланта, заставившего зрителей «забыть сцену» и пережить имеете с актрисой трагедию юной Эмилии Галотти.  
Первое же выступление сделало имя Ермоловой — внучки бывшего крепостного скрипача, потом «гардеробмейстера» императорской труппы, дочери суфлера Малого театра — знаменитым. Но в первые годы службы в театре, несмотря на блестящий дебют, ей поручали в основном комедийные роли в водевилях и мелодрамах, исполняла она их неудачно, подтверждая тем самым мнение дирекции о случайности первого успеха. Нельзя сказать, что все роли Ермоловой были плохи по литературному материалу, просто это были не «ее» роли. Будь индивидуальность актрисы менее яркой, несоответствие не было бы столь разительно, но дарование уникальное не просто отвергает «чужой» материал, оно беспомощно перед ним. Тем не менее актриса играла все, набиралась профессионального опыта и — ждала своего часа. Он наступил через три года после ее первого выступления на сцене. 10 июля 1873 года она сыграла Катерину в «Грозе».  
И тут на помощь пришел случай: снова заболела Федотова, ее спектакли остались без главной исполнительницы, и, чтобы не снимать их с репертуара, передали некоторые роли Ермоловой.  
Нарушив традицию бытового исполнения роли Катерины, молодая актриса сыграла трагедию. С первых же сцен в ее героине угадывался человек страстный и свободолюбивый. Катерина — Ермолова только внешне была покорна, воля ее не была подавлена домостроевскими порядками. Мгновения ее свиданий с Борисом были мгновениями полной и абсолютной свободы. Героиня Ермоловой, познавшая радость и этой свободы, и этого счастья, боялась не возмездия за «грех», а возвращения в неволю, к нелюбимому мужу, к свекрови, власти которой она уже не могла покоряться.  
Торжеством актрисы были два последних акта. Сцена покаяния потрясала зрителей трагическим накалом.  
Казалось, будто весь мир обрушился грозой на хрупкую женщину, которая дерзнула испытать в его темной бездне минуты счастья, насладиться радостью огромного и вольного, хоть и «запретного», украденного у жизни, но истинного чувства. Образ Катерины звучал вызовом судьбе и этому миру, жестоко каравшему молодую женщину, и одурью предрассудков, бросивших ее на колени перед толпой, и разлукой с Борисом, которого только ее огромное чувство из этой толпы выделяло, но которого любовь не преобразила, не вдохнула в него отваги и непокорства, как в Катерину, не подняло над обывательским страхом. Разлука с Борисом была для этой Катерины равносильна смерти. Поэтому Ермолова играла последний акт почти спокойно — ее героиня будто торопилась уйти из жизни, покончить с безрадостной ее суетой.  
В образе Катерины уже проявились черты, которые скоро заставят назвать искусство актрисы романтическим, а саму ее — продолжательницей мочаловской традиции на русской сцене и выразительницей тех настроений, которые были характерны для нового поколения бунтарей, уже вышедшего на историческую арену и сложившегося в движение, ставшее вторым этапом в революционной истории России.  
Ермолова шла к пониманию общественной роли искусства сознательно. В 1911 году она назовет два источника формирования ее гражданских и эстетических взглядов — Московский университет и Общество любителей российской словесности, избравшее ее в 1895 году своим почетным членом. В разное время членами Общества были Жуковский и Пушкин, Гоголь и Тургенев, Островский и Достоевский, Лев Толстой и Чехов. Ермолова была первой артисткой, избранной его почетным членом,— это произошло в год двадцатипятилетия ее сценической деятельности, но связи ее с передовой ин-теллигенцией времени восходят к самому началу творческого пути актрисы. Среди ее друзей были профессора университета, участники различных сценических кружков, кое-кто из народников, актриса хорошо знала «об общественных нуждах, о нищете и бедности русского народа», о революционных настроениях времени. Ее творчество отражали эти идеи.  
В 1876 году Ермолова получила первый бенефис. Писатель и переводчик С. Юрьев сделал для нее перевод «Овечьего источника» Лопе де Вега, и 7 марта 1876 года актриса впервые на русской сцене сыграла Лауренсию, испанскую девушку, поднимавшую народ на восстание против тирана.  
Зрители восприняли этот образ как революционный. Видевшие спектакль писали, что Лауренсия Ермоловой произвела «глубокое, потрясающее впечатление». В третьем акте, где звучит гневный и призывный монолог героини, «восторг публики дошел до энтузиазма» — так писал профессор Н. Стороженко, отмечавший, что бенефис Ермоловой «был в полном смысле слова праздником молодежи». Спектакль обрел совершенно очевидный политический смысл, его революционный пафос не мог не обеспокоить начальство. Уже на втором представлении зал был полон сыщиков, а после нескольких исполнений пьеса была снята с репертуара и запрещена к постановке на многие годы.  
После Лауренсии Ермолова стала любимицей, кумиром молодежи, своеобразным ее знаменем. Каждое ее выступление превращалось в триумф. Зал переполняла «ермоловская публика» (так назвал ее в дневнике Ост-ровский). После спектакля актрису ждала на улице толпа студентов и курсисток. После одного из спектаклей ей преподнесли меч, как символ ее искусства. В Воронеже ее усадили в коляску, украшенную цветами, и довезли до гостиницы при свете факелов. Эта зрительская любовь останется с актрисой навсегда.  
Такое отношение обязывало соответствовать надеждам, которые возлагало молодое поколение на свою любимицу. А соответствовать было трудно — репертуар состоял главным образом из водевилей и мелодрам. Все же из десяти — двенадцати ролей, игранных актрисой в каждом сезоне, выпадало несколько таких, которые позволяли дарованию Ермоловой прозвучать в полную силу. Она играла в пьесах Шекспира — Геро («Много шума из ничего»), Офелию, Джульетту, леди Анну («Король Ричард III»); и пьесах Лопе де Вега, Кальдерона, Мольера. В «Урнэлс Акостс» К. Гуцкова выступила в роли Юдифи, в «Фаусте» Гёте — в роли Маргариты. В свой бенефис в 1881 году Ермолова сыграла Гюльнару в пьесе А. Гуальтьери «Корсиканка», которая во многом продолжала тему Лауренсии. В официальных кругах пьеса сначала вызвала резкую критику, а потом было запрещено не только играть и печатать ее, но и упоминать в печати.  
Поистине триумфальный успех выпал на долю артистки в пьесах Шиллера, близкого ей чистотой трагического пафоса, благородством идей, высоким накалом страстей. С 1878 года Ермолова мечтала сыграть «Орлеанскую деву» в переводе Жуковского, добившись снятия с пьесы цензурного запрета. Но осуществить эту мечту ей удалось только в 1884 году.  
Южин вспоминал, с какой сосредоточенностью проводила Ермолова уже первые репетиции, с какой отрешенностью от всего, что происходило вокруг, погруженная даже не в процесс создания сценического образа, а в процесс внутреннего слияния, «полного отождествления» с Иоанной. И во время спектакля ее погруженность в мысли героини буквально завораживала зрите-лей, и они верили в подлинность этой избраннической и трагической судьбы.  
Воплощение героического духа парода становилось главной темой образа. В первом акте, когда Иоанна, обращаясь через герольда к английскому королю и его подданным, называла их «бичи моей страны», мощь, с какой актриса произносила эти слова, заставила Южина вспомнить Сальвини, с которым он играл в «Отелло», и утверждать, что «у величайшего трагика нашего времени не было ни одного момента, равного ермоловскому в этой фразе».  
В финальной сцене, когда Иоанна в тюрьме, с цепями на руках, слышала крики приближающихся врагов, она вдруг разрывала цепи и устремлялась туда, где дрались французские войска. И происходило чудо — с Иоанной во главе они побеждали. Она погибала в бою — не на костре, как мы знаем из биографии Жанны д’Арк,— погибала, совершив еще один подвиг во славу родины и принеся своему народу освобождение. Сила вдохновенного порыва Ермоловой была так велика, что на каждом представлении актриса заставляла тысячу зрителей забыть про бутафорию и поверить в правду совершающегося на их глазах чуда.  
Ермолова играла «Орлеанскую деву» в течение шестнадцати лет и считала исполнение роли Иоанны «своей единственной заслугой перед русским обществом».  
февраля 1886 года Ермолова поставила в свой бенефис «Марию Стюарт» Шиллера и создала еще один сценический шедевр. Елизавету в спектакле играла Федотова, отчего борьба двух королев обретала особый масштаб. Особенно потрясала зрителей сцена встречи Марии и Елизаветы и монолог Ермоловой, о котором Юрьев писал, что «это была уже даже не «сценическая правда», а «истина» — вершина вершин». Обрекая себя на смерть, отрезая все пути к спасению, Мария — Ермолова торжествовала здесь как женщина и королева.  
Кого бы ни играла актриса, в ее исполнении всегда соединялось это вечно женственное и бунтарское начало — огромный духовный потенциал и нравственный максимализм, высокое человеческое достоинство, отважное непокорство и жертвенность. В одном из писем к М. И. Чайковскому Ермолова писала, что любит жизнь, «все, что есть в ней хорошего». И она умела видеть это «хорошее» в каждой из своих героинь, не случайно ее называли адвокатом своих ролей.  
Ермолова была чрезвычайно внимательна к произведениям современников и выступала даже в слабых пьесах, если находила в них живую мысль или интонацию. Не говоря уже о таких авторах, как Островский, в пьесах которого она еще при жизни драматурга сыграла около двадцати ролей. Ряд ролей драматург сам репетировал с ней — Евлалию в «Невольницах», Весну в «Снегурочке», Негину в «Талантах и поклонниках». Островский не без гордости писал: «для Федотовой и Ермоловой я — учитель».  
Среди многочисленных ролей, сыгранных в его пьесах, к наивысшим достижениям русской сцены принадлежат Катерина и Негина, Евлалия и Юлия Тугина («Последняя жертва»), Вера Филипповна («Сердце не камень») и Кручинина («Без вины виноватые»). Были и такие роли, которые Ермолова пыталась, но не смогла сыграть. Так, вынуждена она была отказаться от роли Барабошевой н комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», откровенно признавшись Южину: «Роль мне не дается ни с какой стороны». Это и закономерно. Ермолова не была бытовой артисткой, и такие роли, как Барабошева, не соответствовали со индивидуальности. Ей был ближе другой Островский — певец трудной женской доли и певец театра, Островский поэтический, лирический, психологически тонкий. Там, где Ермолова на-ходила выход в трагедию, как в Катерине, возможность раскрыть внутреннюю драму или противопоставить обывательскому людскому «лесу» мир благородных и бескорыстных устремлений своих провинциальных собратьев — актеров, там она не только достигала величайших успехов, но и вносила в образы Островского ту страстную и трепетную ноту, которая преображала его произведения.  
Непревзойденным в сценической истории Островского было исполнение Ермоловой роли Негиной в «Талантах и поклонниках» — молодой провинциальной актрисы, «белого голубя в черной стае грачей», как говорит о ней один из персонажей пьесы. В Негиной — Ермоловой была абсолютная поглощенность искусством, отрешенность от всего житейски мелкого. Поэтому не сразу понимала она истинный смысл предложений Дулебова, дотошных причитаний матери, намеков Смельской. Негина жила в своем мире, трезвый рационализм и расчет были ей совершенно несвойственны, противостоять пошлости она не умела. Принимая предложение Великатова, она с его помощью спасала самое спитое в себе — искусство. Ермоловой самой была близка и поглощенность творчеством, и ощущение своего избранничества, и способность на жертву во имя искусства. Это она воспевала и утверждала в Негиной.  
В «Волках и овцах» актриса играла Купавину, неожиданно преображаясь в существо простодушное, бесхитростное, доверчиво-нерасчетливое. В «Невольницах» ее Евлампия драматично переживала драму разочарования в «герое», драму ранней опустошенности, В «Последней жертве» Ермолова с огромной силой играла первую в жизни Юлии Тугиной любовь, жертвенность во имя любви и освобождение от рабства своего чувства.  
Вернувшись на сцену в 1908 году, она выступила в роли Кручининой в пьесе «Без вины виноватые». Первый акт она не играла, появлялась сразу во втором, где начиналась главная тема Кручининой — трагедия матери. Эта тема прочно войдет потом в ее творчество.  
2 мая 1920 года отмечался полувековой юбилей сценической деятельности актрисы. По инициативе В. И. Ленина было утверждено новое звание — народная артистка, которое первой получила Ермолова. Это было признание не только ее таланта, но и общественного значения ее искусства.  
К. С. Станиславский, назвавший актрису «героической симфонией русской сцены», писал Ермоловой: «Неотразимо Ваше облагораживающее влияние. Оно воспитало поколения. И если бы меня спросили, где я получил воспитание, я бы ответил: в Малом театре, у Ермоловой и ее сподвижников».



**АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР**

Петербургскую императорскую сцену миновал взлет героико-романтической темы, так всколыхнувший Малый театр, его репертуар составляли в основном пьесы, варьирующие на разные лады тему «любовного треугольника». Но тем не менее и Александрийская труппа переживала в середине 1870-х годов период обновления и подъема, главным образом за счет великолепных ак-теров, которые пришли в нее: М. Г. Савиной, К. А. Варламова, В. А. Давыдова, позднее П. А. Стрепетовой, молодых В. Ф. Комиссаржевской и Ю. М. Юрьева.  
**Владимир Николаевич Давыдов** (1849—1925) — настоящая фамилия Горелов — по окончании гимназии приехал в Москву, чтобы поступить в университет. С детства увлекаясь театром, принимая участие в любительских спектаклях, он, естественно, не мог не появиться в Малом театре, а раз придя туда, навсегда отказался от университета и начал заниматься с И. В. Сама-риным актерским мастерством. В 1867 году вопреки воле отца сменил фамилию и уехал в провинцию, где проработал тринадцать лет.  
Давыдов отличался редкой одаренностью, она проявлялась во всех искусствах, к которым он обращался. Обладал он еще и редким трудолюбием и, чем бы ни начинал заниматься, всем овладевал профессионально. Качества эти сделали его универсалом. Выступая в дивертисментах, он исполнял куплеты, народные песни и романсы, читал стихи и прозу, пока навал фокусы, был жонглером и чревовещателем. Он увлекался водевилем, пел в операх, танцевал в балетах. Современники восхищались его виртуозным исполнением опереточных ролей, для которых у него не существовало ограничений амплуа. Достаточно сказать, что только в «Прекрасной Елене» он играл четыре роли, среди которых были и Парис и Менелай. Мастер сценических трансформаций, Давыдов мог играть все. В его провинциальном репертуаре, кроме современных поделок (а он выступал в тридцати пьесах одного только В. Крылова), было множество классических ролей — от Арбенина в «Маскараде» до Феклы в «Женитьбе» и Пошлепкиной в «Ревизоре».  
В 1880 году Давыдов был принят в Александринский театр, где очень скоро занял ведущее положение и проработал более сорока лет (на два года он уезжал в Москву в театр Корша да в конце жизни принял предложение А. И. Южина и перешел в Малый театр). За полвека сценической деятельности Давыдов сыграл пятьсот сорок семь ролей. Большинство из них были в пьесах-однодневках, составлявших репертуар не только в провинции, но и в столице. Обладая даром наблюдательности, актер умел даже в поверхностных пьесах создавать шедевры, но по мере того как укреплялся на императорской сцене его авторитет, ставя его в положение актера, диктующего условия при заключении очередного контракта, Давыдов стал выдвигать как одно из главных условий право отказываться от ролей, которые считал для себя неподходящими, и одновременно требование включать в репертуар классические роли, с которыми он не расставался в течение многих лет.  
Именно с Давыдовым связывает история театра первое серьезное воплощение образа Фамусова на Александринской сцене. Давыдов продолжал в этой роли щепкинскую традицию — играл не барина, родовитого дворянина, а бывшего Молчалина, ибо «так восхищаться Максимом Петровичем, так заискивать перед Скалозубом и так лебезить перед Хлестовой», по словам артиста, барин не стал бы. Его Фамусов был мелочен, угодлив, льстив, суетлив, но играл актер все это, не утрируя красок, ничего не подчёркивая, избегая резких тонов и вместе с тем просвечивая образ собственной иронией.  
Партитура роли была разработана Давыдовым виртуозно. Разнообразие интонаций при абсолютной простоте произнесения грибоедовского текста, богатейшая мимика, позволявшая превращать паузы в невысказанные вслух «внутренние монологи», выразительная пластика — все это позволяло актеру создать образ, отличающийся самостоятельностью трактовки и совершен-ством ее воплощения.  
Наследовал актер щепкинской традиции и в роли Городничего в «Ревизоре», стремясь к созданию сложного характера, в котором сочетались плутовство, добродушие, хитрость, властность. Этот городничий вызывал не только насмешку зрителей, но и их сочувствие. Сочетая в образе краски комедийные и драматические, Давыдов точно выполнил указание автора, нигде не прибегая к карикатуре.  
И в роли Подколесина в «Женитьбе» актер стремился к психологическому оправданию буквально каждого движения своего героя, в котором внутренняя инертность сочеталась с мечтой о семейном счастье, и мечта эта была огромна. Биографы актера описывают, как его Подколесин бросался на шею Кочкареву, нарисовавшему ему картину семейной жизни в самых идиллических тонах; какой блаженной улыбкой провожал он Агафью Тихоновну и сидел с закрытыми глазами, что-то беззвучно шептал, мечтая о скором осуществлении мечты; и как постепенно улыбка эта сменялась сомне-нием, растерянностью, страхом — «и мы видели перед собой насмерть перепуганного человека, которому надо спасаться. И зритель от всей души желал, чтобы Подколесин спасся...» Игра актера уводила зрителей от прямолинейных оценок, от поспешного осуждения или оправдания, вызывала стремление разобраться в противоречивости человеческой натуры, подверженной сомнениям, внутренней неуверенности, раздвоенности. В этом Подколесине было что-то от извечного русского неумения осуществлять задуманное, от боязни перемен.  
Однако, по единодушному признанию современников, наивысшим свершением Давыдова бил Расплюев в «Свадьбе Кречинского». Само социальное явление — «расплюевщину» — актер понимал широко, и герой его вызывал противоречивые чувства, от жалости до презрения, от насмешки до сочувствия.  
Первый выход Расплюева-Давыдова — когда он «в сломанном цилиндре, в неправильно застегнутом сюртуке, с избитым, опухшим лицом, с трясущимися руками», «в каком-то оцепенении» шел через всю сцену, к зрителям и останавливался только у самой рампы,— описывали многие очевидцы. Зал был захвачен зрелищем человека, у которого, казалось, не было живого места на теле, который боялся сделать лишнее движение. Этот Расплюев вызывал искреннее сочувствие, жалость, он был в этот момент глубоко несчастен, и его сетования на судьбу звучали живой болью. Но при этом актер двумя-тремя комедийными штрихами как бы снимал трагическую интонацию, заставляя зрителей и посмеяться над своим героем, неудачливым, несчастным мошенником, избитым более удачливыми «коллегами». На этом сочетании комедийных деталей и истинности, неподдельности страданий Расплюева Давыдов строил всю роль, создавая образ человека, изуродованного миром, где действуют жестокие законы игры, где капризный случай то возносит человека на гребень удачи, то швыряет его в пропасть.  
Расплюев Давыдова не знал ни душевной привязанности, ни истинной верности. Он мог не просто восхищаться, а прямо-таки благоговеть перед Кречинским, но мгновенно отрекался от него, как только тому изменила удача. И делал это не по злости или предательской сущности своей, а потому что знал лишь один закон — закон собственной выгоды. Поспешность, с какой этот Расплюев прятал за спину руки, стягивал перчатки и делал вид, что слова о «негодяе в белых перчатках» не имеют к нему никакого отношения, обнаруживала в нем прежде всего инстинкт самосохранения. Он торопился уйти из опасной зоны, бросив товарища выкручиваться из беды одного.  
Социальная характеристика не одного человека, а мира, породившего и ежедневно уничтожающего его, была в исполнении Давыдова очень острой и достигалась через проникновение в психологию отступничества, предательства, паразитизма существования. В итоге актер, который заставлял своего Расплюева в сцене с Федором плакать настоящими слезами, обнаруживал в своем герое совершенную безнравственность и готовность служить тому хозяину, который больше заплатит.  
В роли Муромского в «Деле» тот же мир обличался уже не изнутри, а извне, человеком, вошедшим в него из другого мира и ужаснувшимся степени моральной деградации «игроков» покрупнее Расплюева, мошенничество которых охранялось мундиром. Наивное благородство Муромского — Давыдова, его старомодная вера в справедливость разбивались о железную государственную машину, и его обличительный монолог был актом обреченного и окончательно прозревшего, освободившегося от иллюзий человека.  
Более восьмидесяти ролей сыграл Давыдов в пьесах Островского. Он был одним из лучших Бальзаминовых на русской сцене, роль Шмаги в «Без вины виноватых» он играл по просьбе автора и восхитил Островского тонкостью своего исполнения. В «Волках и овцах» Лыняев — Давыдов и Глафира — Савина создавали истинный шедевр, споря в филигранности и изяществе мастерства с блистательными исполнителями этих ролей в Москве — Ленским и Е. К. Лешковской. В роли Хлынова в «Горячем сердце» восхищал современников огромной паузой, когда после отъезда гостей герой Давыдова горько рыдал, обняв ноги разбитой статуи, потом бесцельно брел по саду и, наконец, подставлял голову под струю фонтана и вместо полотенца пользовался собственной бородой.  
Не миновал актер и темы «маленького человека». Его Кузовкин в «Нахлебнике», Мошкин в «Холостяке», Ладыжкин в «Женихе из долгового отделения» И. Е. Чернышева и даже знаменитый матрос — продолжали принципы и традиции «натуральной школы», но на новом этапе развития сценического реализма. Играя третьего мужика в «Плодах просвещения», Акима и Митрича во «Власти тьмы», Давыдов удивлял даже самого Толстого точностью воспроизведения образов русского крестьянина.  
Тонко чувствуя новое в драматургии Чехова, Давыдов был одним из немногих актеров своего поколения принявших се. Он играл Иванова и в театре Корша и в Александрийском, в «Чайке» он вместе с В. Ф. Комиссаржевской был выделен автором в качестве удач спектакля; в «Трех сестрах» Давыдов играл Чобутыкина, в «Вишневом саде» Фирса и, судя по отзывам видавших его в этих ролях, понимал особенности чеховского письма и умел находить необходимые для его образов краски — внутреннюю утонченность, наполненные паузы, мягкие полутона сценического рисунка.  
Давыдов принадлежал актерскому театру, режиссерского он не признавал, и в этом смысле его искусство принадлежит целиком веку XIX. Но в сфере актерского творчества он был художником несомненно передовым и крупным. Считая основой искусства труд, он никогда не был сторонником стихийного начала. Он постигал закономерности творческого процесса, и каждая его роль была прежде всего детально продумана и выстроена. Даже те моменты, которые производили впечатление импровизации, были им расчетливо и тщательно сделаны. Его называли актером «ясной головы». Сторонник сценической правды, он вместе с тем тяготел к преображению жизни на сцене, а не иллюзорному ее воспроизведению. «Границу сценической реальности, естественности трудно определить, тут дело в чутье художника, в его технике,—считал он.— Чем тоньше художник, чем сложнее и совершеннее его техника, тем дальше от вульгарности и абсолютного правдоподобия уйдет артист».  
**Константин Александрович Варламов** (1848— 1915)—сын известного композитора — начал свой актерский путь в любительских спектаклях, затем выступал в провинции и был там очень популярен. В 1875 году был приглашен в Александринский театр, где работал в течение сорока лет.  
Варламов был полной противоположностью Давыдову. Актер интуиции, мастер импровизации, он был наделен от природы редким сценическим обаянием, великим даром заразительности и умением буквально из всего извлечь повод для смеха. Одно его появление на сцене вызывало улыбку, контакт с залом устанавливался у него мгновенно.  
Варламов не стремился специально разработать партитуру роли, найти в ней «говорящие» детали, он постигал роль интуицией и всю сразу. Внешне он почти не мёнялся, да это было и трудно при его огромном росте и полноте, но сущность характера он постигал замечательно, И на сцене каждый раз жил новый человек, хотя для своего преображения актер пользовался в основной речью и жестикуляцией. Он мог выразить словом все, его богатейший оттенками голос передавал малейшие смысловые нюансы. Актер не боялся на сцене преувеличений, но он был так органичен, что любое преувеличение не казалось у него чрезмерным.  
Он был неподражаем в водевиле (в провинции он играл и в оперетте). В нем была поразительная непосредственность, наив и вера в самые невероятные и порой нелепые обстоятельства.  
Он был необычайно музыкален и пластичен. Танцевать ему с годами становилось все труднее, хотя, говорят, в молодости он это делал прекрасно, но даже при малой подвижности он был пластически всегда очень выразителен, как и в жестикуляции. В водевиле «Аз и Ферт» Варламов играл Мордашева. Объясняя, что его дочери нужен жених с фамилией на букву «ферт», он упирал руки в боки — и вся его фигура становилась огромным изображением буквы «ф».  
Варламов был актером народного толка, в его искусстве оживали элементы площадного, балаганного представления. Поэтому особенно интересен он был в произведениях, допускавших выходы за пределы бытовой стилистики. Интуитивно угадывал он особую природу искусства Гоголя, Сухово-Кобылина, Мольера, Шекспира.  
Роль Осипа в «Ревизоре» актер начинал со своеобразного пролога: Осип спал, ворочаясь на неудобной гостиничной кровати, и целая симфония звуков — он кряхтел, охал, вздыхал, бормотал — говорила о том, что человеку этому тяжело, что на душе у него неспокойно. И когда зрители настраивались на нужную волну восприятия, Осип «просыпался», глаза его, выражавшие крайнее страдание, устремлялись в зал, и он начинал монолог, вернее, своеобразный диалог со зрителями: он рассказывал им о барине, не скрывая презрительного отношения к тому, а они слушали и, казалось, согласно кивали — мол, ничего другого мы от него и не ждали. Создавалось впечатление, что разговор этот они ведут не в первый раз.   
В «Женитьбе» Варламов играл Яичницу — дремучее существо, раздираемое противоречивыми чувствами: желанием получить хорошее приданое и боязнью быть обманутым. Мысль его работала медленно, трудно, на лице отражалось мучительное напряжение, когда он изучал список. Этого Яичницу легко можно было представить и в обстановке департамента, где он с таким же напряжением изучает пустейшую бумагу, с трудом вникая в ее смысл и заранее подвергая все сомнению.  
Мир чиновников был представлен в творчестве Варламова еще двумя мощными фигурами — Варравиным в «Деле» и Юсовым в «Доходном месте». В Варравине он подчеркивал жестокость и алчность. Ни одного жи-вого чувства, ни живой интонации у него не было, не человек, а механизм для подавления любой попытки, даже намека на самостоятельность суждений. Как вспоминала Мичурина-Самойлова, «этот мягкий актер, этот человек большой нежной души становился поистине страшен, когда играл Варравина», отказавшись от своего сочного комизма ради создания социально острого даже не характера, а типа.  
В Юсове Варламов подчеркивал подобострастие служаки, добившегося положения усердием, выбившегося в начальники путем медленного и постепенного переползания со ступеньки на ступеньку служебной лестницы. Холуйство Юсова актер подчеркивал в первой же сцене, когда тот, согнувшись в пояс, будто уменьшившись в росте, с удивительным проворством проскальзывал в кабинет Вышневского, а перед тем прихорашивается перед зеркалом, заискивающе улыбаясь слуге. Когда же он воспевал перед Жадовым «гений» Вышневского, голос его звучал целым оркестром, будто в лице своего начальника он пел гимн всему высшему русскому чиновничеству.  
Такое же человеческое многообразие находил актер и в изображении другого социального типа — купечества в пьесах Островского, где каждый образ являл собой новый характер и некие общие типовые черты. Одной из лучших его ролей был Большов в комедии «Свои люди — сочтемся». «Было что-то трогательно-печальное в этой фигуре купеческого короля Лира... Кто мог бы передать эту смесь наивного мошенничества, доброго родительского чувства и оскорбленного самолюбия развенчанного деспота семьи?» — писал Кугель, вспоминая, как в последней сцене этот Большов «трясся от слез».  
Вообще критик считал, что «в своей душевной простоте Варламов был плоть от плоти и кость от кости Островского», что ему был близок сим «дух» драматурга, его «мироощущение».  
Зарубежный репертуар актера составляли в основном комедии.  
Он играл Сганареля в мольеровском «Дон Жуане», который был поставлен Пс Мейерхольдом и оформлен  
А. Я. Головиным. Спектакль был стилизован под театральную эстетику «ночи Людовика XIV, хотя ни режиссер, ни художник не стремились к буквальному ее воспроизведению, свободно соединяли принципы мольеровского театра с современными. В актерском ансамбле, динамичном, легком, подвижном, Варламов выделялся тем, что почти всю роль вел стоя или сидя на скамейках, поставленных специально для него около ширм, за которыми размещались два суфлера. Их Мейерхольд придумал тоже для Варламова, который выучить огромную роль не мог: оба суфлера в костюмах XVII века выходили на сцену перед началом спектакля с экземплярами пьесы в руках, садились за ширмы и «подавали текст». Это давало актеру свободу, и он легко проводил всю роль в непосредственной близости от этих ширм, вел многословные беседы со зрителями, спорил с Дон Жуаном, подставлял ноги арапчатам — слугам просцениума, которые завязывали банты на его туфлях. Вокруг него все стремительно двигалось, и он, почти неподвижный в течение всего спектакля, оказывался повлеченным в это общее движение. Но главным в образе было ощущение народного характера жизнелюба и ленивца, главного «оппонента» Дон Жуана в вопросах мировосприятия. Актер интуитивно «попадал» и в природу мольеровской комедии и в понимание ее режиссером.  
Из шекспировских ролей актера современники особенно выделяли Клюкву («Много шума из ничего») и Основу («Сон в летнюю ночь»). Кугель считал их «образцовым воплощением шекспировского юмора». «Это было полно, сочно, ярко, трепетало здоровьем. Это наивно так же, как и гениально. Это инстинктивное чутье и постижение Шекспира...» — писал он в статье о Вар-ламове.  
Публика воспринимала актера в основном как комика, и преодолеть эту инерцию он не мог, а дирекция императорских театров и не стремились, Поэтому множество ролей прошло мимо Варламова, драматические грани его таланта не были раскрыты в полной мере.  
В истории театра он так и остался талантом, «изданным в одном экземпляре». Повторить его было невозможно, а педагогикой он не занимался, учеников, подобно Давыдову, не воспитал. Мощный самородок, он не шлифовал, не культивировал свой талант. Начав еще в молодости играть стариков, он инертно пользовался даром, отпущенным ему природой. «Веселый Обломов — только и всего,— назвал его Кугель,— ...из перерусских русский человек, Варламов был весь во власти обломовщины», не только по способу существования на сцене, но и по мировосприятию.  
**Мария Гавриловна Савина** (1854—1915) — с детства жила в атмосфере театра. Родители ее разошлись, поделив детей, Савина осталась с отцом, провинциальным актером небольшого дарования, но скандального характера. Он часто менял города. Дочь делила с ним тяготы кочевой жизни и с пятнадцати лет стала выступать на сцене. Рано выйдя замуж, взяла фамилию мужа, которую позднее и прославила. Природная одаренность сочеталась в ней с большой волей и трудолюбием, с огромным женским обаянием и врожденным изяществом. Она быстро обретала популярность. Работавший вместе с ней в антрепризе П. М. Медведева Давыдов писал, что «она была очаровательна в оперетке и комедии», и предсказывал ей хорошее будущее, потому что «она имела характер, любила сцену до самозабвения и умела работать, не надеясь на вдохновение».  
В двадцать лет, после выступлений на сцене Благородного собрания, она была приглашена в Александринский театр, где и проработала сорок лет. Она не только создала много прекрасных образов, она создала еще и себя. Провинциалка без всякой школы (она закончила два класса гимназии) , она стала не только ведущей актрисой императорского театра, но и непререкаемым авторитетом в нем. С ней считалось начальство, ее любила публика. Юрьев говорил, что «она царила на сцене — любила царить и умела царить». Она скоро стала первой артисткой императорской труппы, имя ее пользовалось «какой-то волшебной притягательной силой»,— писал современник.  
В первые годы в Александринском театре, играя молодых героинь в современных пьесах, Савина покоряла своим обаянием, прекрасным знанием жизни и неограниченностью стандартными рамками амплуа, не- привязанностью к привычным сценическим приемам, была естественна и проста. Она играла преимущественно девушек-подростков «в кисейных и ситцевых платьях со своенравным характером и душевной страстностью», они только вступали в жизнь, полные надежды и предчувствия женского счастья, но часто их ждало разочарованно, и, еще не начав жить, они теряли надежду, но никогда не теряли достоинства и проявляли и трудных жизненных обстоятельствах волю и характер. Таковы были ее Надя в «Воспитаннице», Варя в «Дикарке», Верочка в «Месяце в деревне», которую она выбрала для своего бенефиса. Когда Тургенев увидел актрису и этой роли, он был восхищен и удивлен. «Неужели эту Верочку я написал?»— повторял он, придя за кулисы. С этой встречи началась долгая, многолетняя дружба актрисы с великим писателем.  
В 1880-е годы Савина стала играть молодых женщин, являясь «олицетворением всего пленительного и изящного и всего типичного в современной культурной, балованной женщине», как писал один из исследователей ее творчества. Притягательность актрисы заключалась именно в том, что она играла своих современниц, причем своим искусством возвышала их, утверждала их достоинство, говорила об их жизненных драмах, разочарованиях. Умные, сильные, неординарные, безукоризненно воспитанные, эти женщины вызывали глубокое сочувствие. Образ варьировался из пьесы в пьесу, но привлекал своей жизненностью и типичностью, ибо из множества вариаций вырастал обобщенный характер незаурядной женщины, изломанной жизнью, а это уже был мотив социальный. Рядом с этим существовал и другой женский тип, тоже достаточно распространенный, жизненно узнаваемый – тип женщины-хищницы, праздной, эгоистичной, внутренне пустой, способной лишь разрушать, а не созидать жизнь. За исполнение таких ролей Савину и прозвали «прокурором» своих героинь, ибо играла она их с безжалостной строгостью, трезво и разоблачительно, хотя никогда не поднималась в своем творчестве до социальной сатиры. Главным оружием актрисы была ирония.  
Савина играла во множестве пьес-однодневок, драматургически крепко сделанных, содержавших эффектные, «выигрышные» роли, порой специально для нее написанные. В ее исполнении они обретали жизненную убедительность, актриса наполняла их собственной человеческой сложностью и настоящим драматизмом. Ольга Ранцева («Чад жизни» Б. М. Маркевича), Елена в «Симфонии» М. И. Чайковского, Нина Волынцева («Цепи» Л. И. Сумбатова), Татьяна Репина в одноименной драме А. С. Суворина, многочисленные героини В. Крылова — все эти и многие другие образы благодаря актрисе становились интересными сценическими созданиями, обретали глубину, обрастали выразительными деталями, делавшими их достоверными и живыми.  
Если же в распоряжении Савиной оказывался серьезный драматургический материал, она создавала великолепные образы.  
Разнообразием и тонкостью отличались в ее исполнении тургеневские героини. После Верочки наибольшими ее удачами были Дарья Ивановна в «Провинциалке» и Наталья Петровна в «Месяце в деревне». В ее Дарье Ивановне сочетались обаяние и трезвость, очаровательная кокетливость и ум; в Наталье Петровне актриса раскрывала сложную драму женщины, переживающей первую в своей жизни и, может быть, последнюю, позднюю любовь. Савина с успехом играла и обе женские роли в «Вечере в Сорренто», Машу в «Холостяке», Лизу в инсценировке «Дворянского гнезда».  
Она не была трагической артисткой, поэтому ни Катерина в «Грозе», ни Лариса в «Бесприданнице» не стали ее удачами (как не стала удачей и ибсеновская Нора). Негина в «Талантах и поклонниках» прозвучала неожиданно — актриса обнаруживала в ней внутреннее родство с Великатовым, соединяя с ним свою судьбу, она не приносила жертвы, ибо любви к Мелузову в ней не было, она осуществляла в полной мере свою мечту.  
Савина была великолепной характерной актрисой, зрелое мастерство с годами сделало ее искусство виртуозным, и она прекрасно играла Глафиру в «Волках и овцах», Мамаеву («На всякого мудреца довольно простоты»), Ее Марья Антоновна в «Ревизоре» была нелепым и смешным провинциальным существом. Актриса пользовалась в роли красками преувеличенными, остры-ми, что говорит о точном ощущении ею гоголевского стиля. Позднее она стала играть в «Ревизоре» Анну Андреевну. В «Женитьбе» была интереснейшей Агафьей Тихоновной. Современники особенно вспоминали сцену с женихами, где Савина обнаруживала в своей героине безумный страх, о чем свидетельствовал ее взгляд «исподлобья, тупой, дикий, животный». В этих описаниях видится все то же стремление актрисы к тонам комедийно интенсивным.  
Одной из лучших ролей Савиной была Акулина во «Власти тьмы» Л. Толстого, которую она взяла для своего бенефиса. Актриса показала в своей героине одно из «жестоких, забитых, запуганных и дремуче-темных» порождений старой деревни. В статье об актрисе А. Кугель, подчеркивая точность и лаконичность сценических красок, отмечал у «придурковатой Акулины» два штриха: «во-первых, полузакрытый глаз, придающий ей какой-то животный, идиотский вид, во-вторых, сидя на лавке во время лирического объяснения Анисьи с Никитой, она, видимо, плохо понимающая в чем суть этой лирики, да и вообще далекая от нравственных вопросов, как от звезды Сириуса, покачивает все время правой ногой. Вот и все, но характер, образ — готов».  
Савина играла много, обладала тончайшей актерской техникой, безупречным вкусом, удивлявшей всех работоспособностью и «министерским умом». Соперниц она не терпела и умела с ними бороться, будь то знаменитая и опытная Стрепетова или молодая Комиссаржевская, не говоря уже о менее ярких дарованиях.  
Помня о своих провинциальных «скитаниях» и «горестях», зная, как трудно живется актерам-странникам, она стремилась найти пути помощи им. По ее инициативе было организовано сначала Общество для пособия нуждающимся сценическим деятелям, а в 1894 году Русское театральное общество (РТО, нынешнее ВТО), целью которого было «содействие всестороннему развитию театрального дела в России».  
Пелагея Антиповна Стрепетова (1850—1903) — впервые вышла на сцену еще девочкой, в пятнадцать лет стала профессиональной артисткой, а через год сыграла Лизавету в «Горькой судьбине» Писемского, одну из главных своих ролей, прославивших ее. В двадцать три года ее называли гениальной, а в тридцать два — слишком старой, ее жизнь была полна событий необычных, из ряда вон выходящих. Девочка-подкидыш, воспитанная в семье театрального парикмахера А. Г. Стрепетова, она с детства обожала театр, видела на сцене знаменитых гастролеров — Олдриджа в ролях Отелло, Макбета и Шейлока, Никулину-Косицкую в «Грозе». Летом 1865 года в маленьком Рыбинском театре впервые вышла на сцену, и ничто поначалу не обещало в ней артистки, чей удивительный талант потрясет Россию. Началась кочевая жизнь в провинции, сменялись города, антрепризы, названия водевилей и мелодрам, которые приходилось играть. Исполнение было неумелое, роли не приносили удовлетворения, но давали опыт, про-фессиональные навыки. Стрепетова играла все, что поручали,— подростков, девочек, изображала «толпу», пела куплеты в опереттах, участвовала в дивертисментах. Большой успех выпал впервые на ее долю в роли Верочки в пьесе Боборыкина «Ребенок», чья судьба была похожа на ее собственную.  
Ей еще не было семнадцати, когда в Ярославле, заменив заболевшую актрису, она сыграла Лизавету в «Горькой судьбине». Эта роль станет спутницей всей ее жизни, но в то время Стрепетова не могла еще постичь всей ее глубины.  
Постепенно определялась тяга молодой артистки к ролям драматическим и трагическим, к подлинно народным, бытовым характерам. Привычная театральность не была ее стихией.  
В возрасте восемнадцати лет она попала в серьезную антрепризу А. А. Рассказова в Самару, где в это время служил молодой Ленский. Здесь в 1870 году Стрепетова снова сыграла Лизавету. Тогда-то и произошло подлинное рождение роли и актрисы.  
Пьеса Писемского, разрешенная цензурой к постановке лишь в 1863 году, и на императорских и на провинциальной сцене превращалась в обычную мелодраму и успеха не имела, а вскоре и вовсе исчезла из репертуара. Стрепетова раскрыла в Лизавете не «подлую бабу и шельму», как называл свою героиню сам автор, а трудную женскую долю, отстаивала право своей героини на любовь, душевную независимость, показывала ее способность на жертву во имя этой любви, свободной и истинной, ее благородство и силу характера.  
Трагическая судьба Лизаветы потрясала зрителей. Роль сделала Стрепетову популярной, критики писали о «чуде, какого давно уже не было на русской сцене». Та же тема, что в Лизавете, но на более совершенном материале, звучала и в образе Катерины в «Грозе».  
Актриса счастливо нашла себя в этих ролях. И хотя она продолжала играть в оперетте, у нее уже были «свои» спектакли, в которых никто не мог с ней сравниться. Слава ее росла. Оказавшись в результате стечения личных обстоятельств в Казани, Стрепетова вскоре стала играть в местном театре — в крупнейшей провинциальной антрепризе П. М. Медведева. После первого же выступления успех ее был «сверхъестественным», как писали очевидцы. А было это первое выступление в роли Аннеты в «Семейных расчетах» Н. Куликова — третьей из «главных» ее ролей. Казань, центр русской театральной провинции, признал Стрепетову великой артисткой.  
В Казани в то время служил и Ленский, и начинающие Давыдов и Савина — с этими двумя актерами Стрепетова встретится через несколько лет в Александринском театре. Здесь встретилась она и с замечательной артисткой А. И. Шуберт, которая стала первым и единственным педагогом молодой героини.  
Слава Стрепетовой докатилась до столиц. Не возобновив контракта с Медведевым, актриса уехала в Москву, где играла в Народном театре на Политехнической выставке. Гастроли ее стали в Москве сенсацией. Молодежь видела в ней актрису нового, народного типа, критика писала, что она «будила совесть». Ее слава объясняется «не только мощью и самобытностью, сколько редкостным совпадением со временем», как писал один из исследователей ее творчества. «Никто не был народнее ее,— свидетельствовал А. Кугель, не относившийся к поклонникам актрисы.— Она вышла из народа и всем своим творчеством в народ стремилась. И казалось, в ее Катерине или Лизавете открывалась вся высшая правда жизни, то, ради чего стоит жить и выше чего нет и не может быть для русской души».  
В 1876 году Стрепетова впервые приехала в Петербург. Она выступала в «Собрании художников» на Мойке и потрясла столичных зрителей, единодушно устремлявшихся на ее спектакли каждый раз, когда она приез-жала в Петербург. Как и везде, они видели в ней выразительницу передовых идей времени, принимали ее искусство как вызов, как протест против положения женщины в России. С годами искусство актрисы становилось все более точным и сильным, менялись характеры ее героинь, неизменным оставалась и в Катерине, и в Лизавете их решимость, воля, их стремление к свободе чувства, их протест против закрепощения, подневольного существования в семье. Неизменным оставался и очень личный, исповедальный характер исполнения Стрепетовой.   
Кроме ее «коронных» ролей, были у актрисы и другие удачи: Евгения («На бойком месте»), где своеобразно преломлялась все та же тема женской независимости; Марьица в «Каширской старине», Марья Андреевна в «Бедной невесте».  
Актриса продолжала «кочевать», но теперь уже не по провинции, а по разным сценам Москвы и Петербурга, пока в 1881 году не состоялся ее дебют в Александринском театре. Она играла, конечно, Катерину и Лизавету, после чего ее зачислили в труппу. Публика на ее спектаклях была особая, главным образом молодежь. Каждое выступление актрисы превращалось в демон-страцию. Это настораживало начальство. Буквально с дебюта началась травля актрисы в газетах. Несмотря на колоссальный ее успех, критика писала, что она уже не молодая, что она не та, что приглашение ее в императорскую труппу «почетное». В театре ее тоже встретили враждебно, у нее сразу же появилось много врагов, тем более что ее резкий характер этому способ-ствовал.  
Стрепетова пробыла в Александринском театре девять лет. Это были годы непрерывной борьбы и преодолений, не творческих, а вокругтеатральных, закулисных. В искусстве ее ничего нового за это время не появилось, она играла в основном «свои» роли и играла в свойственной ей манере, только со временем появились в ее игре эмоциональные излишества, делавшие ее исполнение несколько «провинциальным».  
Из новых ролей единственной удачей была Кручинина в «Без вины виноватых», которой актриса в 1890 году прощалась со столичной публикой. Это был один из ее последних триумфов. Уйдя из Александринского театра, Стрепетова играла в частных театрах, гастролировала, но все с меньшим успехом. Становилось ясно — она пережила свою славу, потеряла «своего» зрителя. Из последних ролей только Матрена во «Власти тьмы» на сцене Литературно-художественного общества в 1896 году имела успех.  
Актриса снова вернулась в Александринский театр в 1899 году. Встречалась она со зрителем той же ролью, которой прощалась с ним девять лет назад,— Кручининой. Но в театре она уже была не нужна, и через полгода ей пришлось уйти. Огромный талант ее принадлежал другому времени, которое ушло. Она этого не понимала и не могла найти себя в новом времени, она оказалась ему не созвучной.



**КОНЕЦ ВЕКА**

Два великих события знаменуют собой конец XIX столетия — рождение драматургии А. П. Чехова и создание Художественного театра.  
**Антон Павлович Чехов** (1860—1904)—еще в школьные годы в Таганроге начал писать водевили, некоторые из них игрались гимназистами. Там же он начал драму «Безотцовщина», законченную уже в Москве в 1891 году, о конфликте отцов и детей, к которым он относился одинаково критически. Некоторые темы и образы этой драмы откликнутся через несколько лет в его пьесах. «Безотцовщина» — произведение незрелого автора, который находился во власти драматургических штампов. Его пьеса была перенасыщена убийствами и шаблонными мелодраматическими эффектами. Тем не менее он мечтал увидеть ее на сцене и даже показал пьесу Ермоловой. Отзыв великой артистки нам неизвестен, но ясно, что он был для автора горь-ким, во всяком случае, придя домой, он уничтожил рукопись.  
В 1885 году Чехов предпринял новую попытку на поприще драматургии — на этот раз на основе собственного рассказа «Осенью» написал пьесу «На большой дороге», включил в нее новые образы, ввел новые темы. На сцену она тоже не попала, на сей раз по «вине» цензора, который категорически заявил: «Мрачная, грязная пьеса — не может быть дозволена».  
Новая неудача, правда, не столь обидная, не остановила Чехова. Через два года он написал драму.  
«Иванов» — первое произведение, с которого начинается «театр Чехова». «Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях и своим Ивановым положить предел этим писаниям»,— так Объяснял автор собственное намерение.  
В образе Иванова Чехов отразил болезнь века — безволие, душевную дряблость, раннюю старость — в тридцать лет. В судьбе одного героя автор отражал судьбу своего поколения (он и сам чувствовал себя стариком в возрасте Иванова), пережившего крах надежд, пору увлечения новыми идеями. Человек, душевно опустошенный, неспособный к активному действию, лишенный веры во что бы то ни было, уставший от жизни, Иванов действительно знаменует собой конченность, исчерпанность своего поколения. Трагедия Иванова—это трагедия русской интеллигенции в пору реакции 1880-х годов. Не случайно автор дал' Герою такое распространенное имя.  
Душевная рефлексия Иванова оборачивается жестокостью по отношению к окружающим. Чахнет и умирает жена, страдает Шура, по-своему страдает Лебедев, отец Шуры. Но Иванов не может найти выхода из тупика. Будь он Лебедевым, он тоже погрузился бы в обывательскую тину, забыв о юношеских мечтах. Но Чехов потому и выделил своего героя из этой среды, что увидел в нем ум и талант, человека незаурядного и совестливого, страдающего от своего безволия, пытающегося преодолеть его. И в конце концов находящего выход в самоубийстве.  
"Уже в этой первой пьесе обнаружились новые черты чеховской драматургии: углубленный психологизм, отсутствие деления персонажей на героев и злодеев, неспешный ритм действия при огромной внутренней напряженности. В пьесе еще есть влияние традиционней драматургии: эффектные финалы актов, например. «Каждое действие я оканчиваю, как рассказ; все действие идет мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде» —так писал Чехов о композиции пьесы. Традиционен и мелодраматический финал, где герой умирает от разрыва сердца во время свадьбы (во второй редакции — стреляется в присутствии невесты).  
«Иванов» был поставлен 19 ноября 1887 года в московском театре Корша, но неудачно. Пьеса была подготовлена за четыре дня, все играли «по суфлеру и по внутреннему убеждению», исполнитель роли Шабельского не смог произнести в первом акте ни слова по причине нетрезвого состояния, игра шаферов была так плоха («балаган и кабак»), что ко второму представлению Чехов эти роли просто выбросил. Сама пьеса вызвала бурную реакцию, которую автор определил, как «аплодисменто-шиканье», одни критики считали ее «глубоко безнравственной и... нагло циничной путаницей понятий», «дребеденью», другие — «свежей струей».  
В январе 1889 года вторая редакция «Иванова» была поставлена в Александринском театре. Главную роль играл Давыдов, Анну Петровну — Стрепетова. Спектакль имел большой успех и получил ряд положительных рецензий. В том же году «Иванов» широко пошел по провинции.  
Вдохновленный удачей Чехов пишет в 1889 году пьесу «Леший» — своеобразную предтечу «Дяди Вани», где сохранятся основные персонажи «Лешего», но, по существу, это будет другая пьеса. В «Лешем» сюжет стро-ился на отношениях Серебрякова, Елены Андреевны и Войницкого, который в третьем акте стрелялся. Взаимоотношения Сони и Хрущева (он станет Астровым) развивались вне тесной связи с главным конфликтом.  
В «Лешем» Чехов продолжает социальную тему «Иванова», показывает пошлость обывательской жизни, видя выход из тупика в созидании, в творчестве, в самоусовершенствовании. Эта тема раскрывается в образе Хрущева, живущем заботами о будущем лесном богатстве края (поэтому его и прозвали «Леший»),  
Во время работы над «Лешим» Чехов формулирует один из главных принципов своего театра: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни...» В новой пьесе Чехов и стремится создать этот «поток жизни».  
Цензура в «Лешем» увидела «прекрасную драматизированную повесть, но не драму» и к постановке не рекомендовала. Чехов сделал вторую редакцию, приблизив ее к «требованиям сцены». Поставленная в частном театре Абрамовой, успеха она не имела и критикой была единодушно осуждена.  
Хотя неудача «Лешего» не лишила его намерения продолжать работать в драматургии, новую большую пьесу он написал только в 1895 году. Это была «Чайка».  
Внимание Чехова снова было сосредоточено на жизни интеллигенции, главным образом творческой: действующие лица — писатели и актеры. Автор строит пьесу на событиях личной жизни героев, но она тесно переплетена с вопросами современного искусства. Провинциальная актриса Аркадина не понимает и не принимает новаций своего сына Треплева. Тригорин, модный беллетрист, переживает пору растерянности и недовольства собой как писателем. Нина Заречная рвется на сцену, на ту самую, провинциальную, на которой играет Аркадина. Все терпят крах, все переживают драмы.  
Пьеса построена на тончайших душевных движениях, на внутренних процессах. Паузы, атмосфера сумерек или жаркого летнего дня, музыка — все помогает создать особый микромир, в котором люди ведут обычную жизнь, ссорятся, мирятся, влюбляются, борются с трудностями, с собой. А все это вместе складывается в прекрасный и тонкий, полный драматизма и поэзии рассказ о судьбе художника, о судьбе интеллигента в мрачную и глухую пору реакции.  
После многочисленных поправок, которых требовала цензура, усмотревшая в отношениях Аркадиной и Тригорина безнравственность, разрешение на постановку «Чайки» было получено. Пьесой заинтересовался Александринский театр. Начались репетиции, на которых присутствовал автор. 17 октября 1896 года состоялась премьера.  
Едва ли в жизни Чехова был день более безрадостный, чем этот. Несмотря на то, что в пьесе были заняты прекрасные актеры — достаточно сказать, что Нину Заречную играла В. Ф. Комиссаржевская,— спектакль провалился.  
Чехов уехал. Критики набросились на пьесу, ставили под сомнение талант автора. Но были люди, которые оценили новаторское произведение по достоинству.  
Немирович-Данченко отказался от Грибоедовской премии за лучшую пьесу года, считая, что она должна быть присуждена не ему, а Чехову за «Чайку». С творчеством Немировича-Данченко и будет связано подлинное рождение драматургии Чехова на сцене, которое произойдет всего через два года после провала «Чайки».  
В 1896 году Чехов написал «Дядю Ваню», кардинально переделав «Лешего». Новая пьеса показывала российскую провинцию, бесконечные будни, в которых гибнут талантливые и незаурядные люди. Гибнет, опускается в провинциальной глуши Астров, который сам говорит о себе: «постарел, заработался, испошлился». Здесь изо дня в день работает, исправно посылая деньги Серебрякову, Войницкий. Ни намека на перемену в их жизни, ни проблеска надежды на лучшее будущее, во всяком случае для них самих. Астров уповает на то, что через сто, двести лет люди «найдут средство, как быть счастливее». Соня утешает дядю Ваню тем, что после смерти они отдохнут и увидят «все небо в алмазах», взывает к милосердию. И только один Серебряков с обычной для него самоуверенностью назидательно произносит на прощанье: «Надо, господа, дело делать! Надо дело делать». Людям нечем жить в этом мире, утверждает Чехов.  
После неудачи «Чайки» Чехов не изменил себе, не бросился подражать другим. Напротив, он усугубил в новом произведении те «недостатки», о которых много писали и говорили ему. Не прислушался, не внял. Он знал некую высшую истину искусства, которая пока была доступна ему одному.  
«Дядя Ваня» был поставлен впервые в провинции. Попытка осуществить его на сцене Малого театра успехом не увенчалась — автору предложили сделать такие «поправки», которые совершенно исказили бы его творение, он положил пьесу в стол.  
В 1899 году он написал «Три сестры». Снова об интеллигенции. Снова о российской провинции. А в 1903 году создал последнее свое драматическое произведение — «Вишневый сад». В этих пьесах все черты «театра Чехова» были доведены до совершенства, до выражения идеального. Огромное значение обретает «второй план» жизни героев, который угадывается за словами, атмосфера действия, особое построение характеров.  
Было ясно, что эта драматургия требует совершенно новых сценических принципов: Чехов не мог прозвучать на сцене без режиссуры.  
17 июня 1897 года известный драматург, критик и театральный педагог Владимир Иванович Немирович-Данченко писал актеру и режиссеру из Общества искусства и литературы Константину Сергеевичу Станиславскому: «Говорят, Вы будете в Москве завтра, в среду. Я буду в час в Славянском базаре — не увидимся ли?» Обычное приглашение, но — с него началась история нового театра.  
На конверте от записки рукой Станиславского сделана запись: «Знаменитое первое свидание — свидание с Немировичем- Данченко. Первый момент основания театра».  
Это знаменитое свидание состоялось 22 июня 1897 года. Оно началось в ресторане «Славянский базар» и закончилось на даче. Оно продолжалось без перерыва восемнадцать часов. В течение этого времени было не только решено организовать новый театр, но и выработаны его принципы — органи-зационные, эстетические, этические; составлена труппа и определен репертуар.  
Потом начались организационные дела — поиски пайщиков, помещения, приглашение актеров, поездки в экспедиции за сбором исторического материала. И наконец — репетиции. Они проходили на даче у одного из участников Общества искусства и литературы под Пушкино. Участники работы поселились рядом, под репетиции был отведен большой сарай. В процессе работы не только готовились спектакли, но и создавался новый коллектив.  
Открывать театр решили трагедией А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», которая так ни разу со времени написания не появилась на сцене и была для зрителя нова. На центральную роль было назначено несколько исполнителей. Рекомендованный Немировичем И. Москвин Станиславскому не понравился, он начал работать с другим актером, а Немирович готовил с Москвиным роль отдельно. Они занимались в сторожке. Когда работа была закончена, ее показали Станиславскому. Он был поражен. Москвин остался единственным исполнителем роли Федора.  
Среди пьес, намеченных к постановке в первом сезоне, была и чеховская «Чайка». Ее включили тоже по настоянию Немировича, Станиславский пьесу не понял и не очень оценил поначалу. Провал в Александринском театре налагал на новый коллектив огромную ответственность за судьбу «Чайки», за судьбу Чехова. Немирович делал подробные разработки, отсылал их Станиславскому и тот писал режиссерский план. Так шла работа. Все со-здавалось общими усилиями.  
День 14 октября 1898 года — исторический. В этот день не только открылся новый театр.  
В этот день началась новая эра в истории театрального искусства.  
«Царь Федор Иоаннович» поразил зрителей — обстоятельностью проработки каждого характера, даже в массовках; неожиданной простотой актерской игры, особенно речи на сцене; обстоятельностью и исторической точностью оформления и костюмов; четкостью решения массовых сцен. А главное — подчиненностью всех частностей, всех мелочей единому режиссерскому замыслу.  
Как говорили в то время, на другое утро после премьеры Москвин проснулся знаменитым.  
О новом театре спорили, у него сразу появились горячие поклонники и столь же горячие противники. Одни восхищались правдой исполнения, слаженностью ансамбля, другим не хватало в новом спектакле «премьеров», Москвин хоть и был великолепен, но воспринимался не как «солист», а в общем ансамбле.  
Но главное испытание было впереди — «Чайка»!  
Премьера ее была намечена на 17 декабря 1898 года. Спектакль весь построен на настроении, на едва заметных во внешнем выражении душевных движениях, необычные образы, которые нельзя было показать, изобразить, с ними надо было слиться, их надо было прожить.  
Да к тому же Станиславский придумал мизансцены, которых никогда в театре не было.  
Усугубляли волнение и известия из Ялты: Чехов серьезно болен, у него обострился туберкулез, новый провал «Чайки» может убить его.  
Актеры вышли на сцену, как выходят на поединок, в котором не может быть благополучного исхода.  
Станиславский так описывает этот спектакль:  
«Как мы играли — не помню. Первый акт кончился при гробовом молчании зрительного зала. Одна из артисток упала в обморок, я сам едва держался на ногах от отчаяния. Но вдруг, после долгой паузы, в публике поднялся рев, треск, бешеные аплодисменты. Занавес пошел... раздвинулся... опять задвинулся, а мы стояли, как обалделые. Потом снова рев... и снова занавес... Мы все стояли неподвижно, не соображая, что нам надо раскланиваться. Наконец мы почувствовали успех и, неимоверно взволнованные, стали обнимать друг друга, как обнимаются в пасхальную ночь... Успех рос с каж-дым актом и окончился триумфом. Чехову была послана подробная телеграмма».  
Так родился новый театр—театр режиссерский, которому принадлежит век XX...

