**Русская художественная культура конца XIX – начала XX века** / Ред. кол. А. Д. Алексеев, Б. Я. Барабаш, С. С. Гинзбург, Ю. С. Калашников, А. А. Сидоров, Г. Ю. Стернин, О. А. Швидковский. М.: Наука, 1977. **Кн. 3. 1908 – 1917**. Зрелищные искусства. Музыка. 512 с.

От редколлегии 5 [Читать](#_Toc406238668)

**Зрелищные искусства**

*Т. М. Родина*. Русский театр предреволюционного десятилетия 11 [Читать](#_Toc406238670)

*М. Н. Строева*. Московский Художественный театр 22 [Читать](#_Toc406238671)

*Т. К. Шах-Азизова*. Малый театр 65 [Читать](#_Toc406238672)

*А. Я. Альтшуллер*. Александринский театр 92 [Читать](#_Toc406238673)

*Б. И. Ростоцкий*. Новые течения в театре 107 [Читать](#_Toc406238674)

*Е. Я. Дубнова*. Частные театры Москвы и Петербурга 148 [Читать](#_Toc406238675)

*А. Я. Альтшуллер*, *Ю. К. Герасимов*. Театр русской провинции 179 [Читать](#_Toc406238676)

*Ю. А. Дмитриев*. Театры миниатюр 191 [Читать](#_Toc406238677)

*Г. А. Хайченко*. Народный театр 208 [Читать](#_Toc406238678)

*Ю. А. Дмитриев*. Цирк 228 [Читать](#_Toc406238679)

*С. С. Гинзбург*. Дореволюционный кинематограф как вид массовой художественной продукции 240 [Читать](#_Toc406238680)

**Музыка**

*А. Д. Алексеев*. Русская музыка в предоктябрьские годы 267 [Читать](#_Toc406238682)

*Ю. В. Келдыш*. Музыкальная полемика 288 [Читать](#_Toc406238683)

*Ю. В. Келдыш*. Оперный театр 310 [Читать](#_Toc406238684)

*Е. Я. Суриц*. Балетное искусство 341 [Читать](#_Toc406238685)

*И. Я. Вершинина*. Музыка в балетном театре 365 [Читать](#_Toc406238686)

*М. О. Янковский*. Опереточный театр 381 [Читать](#_Toc406238687)

*А. Д. Алексеев*. Инструментальная музыка 392 [Читать](#_Toc406238688)

*В. А. Васина-Гроссман*. Хоровая музыка 422 [Читать](#_Toc406238689)

*В. А. Васина-Гроссман*. Романс 439 [Читать](#_Toc406238690)

*Л. Н. Раабен*. Концертная жизнь 449 [Читать](#_Toc406238691)

*И. В. Нестьев*. Музыкальные кружки 474 [Читать](#_Toc406238692)

*И. В. Нестьев*. Музыкальная эстрада 483 [Читать](#_Toc406238693)

**Указатель имен** 490 [Читать](#_Toc406238694)

**Указатель названий произведений** 499 [Читать](#_Toc406238695)

**Список иллюстраций** 508 [Читать](#_Toc406238696)

# **{****5}** От редколлегии

Предлагаемый читателю труд служит продолжением вышедших в 1968 – 1969 годах двух книг, подготовленных Институтом истории искусств Министерства культуры СССР и посвященных вопросам развития русской художественной культуры конца XIX – начала XX века (1895 – 1907). Выпуском данных томов (за предлагаемой книгой должна последовать вторая, посвященная изобразительному искусству и архитектуре) завершаются многолетние усилия авторского и редакционного коллектива, направленные на то, чтобы попытаться раскрыть некоторые существенные стороны сложного, полного глубочайших противоречий и вместе с тем необычайно важного периода в истории русской художественной культуры.

В предыдущей части исследования, в общих вводных разделах, уже были сформулированы главные методологические принципы, положенные в основу изучения материала. Там же была дана и общая характеристика рассматриваемого периода (конца XIX – начала XX в.) в общественно-политической и художественной жизни России, периода, который, по известному ленинскому определению, знаменовал собою новый, пролетарский этап освободительной борьбы и который завершился событием всемирно-исторического значения — Великой Октябрьской социалистической революцией. Ранее подчеркивалось также, что историческое содержание эпохи предопределило особое внимание авторов труда к тому, что предвещало решительные изменения в идейных позициях и творческом сознании многих деятелей русской культуры и что иногда прямо, а иногда опосредованно было связано с революционно преобразующей деятельностью пролетариата.

Не возвращаясь более к этой общей характеристике периода, остановимся еще раз на некоторых принципиально важных особенностях, свойственных именно предреволюционному десятилетию (1908 – 1917), т. е. тому этапу в истории русской художественной культуры, который непосредственно является предметом рассмотрения в данных книгах.

По насыщенности крупными политическими событиями, по напряжению и остроте классовых битв пролетариата, руководимого большевистской партией, по стремительности, с которой шло развитие революционного сознания рабочего класса, этот сравнительно недолгий по времени этап, приведший Россию к Октябрю, пожалуй, не знал себе равных в истории страны.

Совершенный царским правительством 3 июня 1907 года государственный контрреволюционный переворот положил начало годам жесточайшей политической реакции, захватившей самые разные сферы духовной жизни. Однако уже в самом начале 10‑х годов наступает пора нового революционного подъема. В. И. Ленин, оценивая складывавшуюся в стране политическую ситуацию, писал в 1912 году: «… этот год был годом великого, исторического перелома в рабочем движении России»[[1]](#footnote-2). Начавшаяся летом 1914 года первая мировая война не могла остановить глубоких революционных процессов, не могла заставить забыть те политические уроки, которые пролетариат России получил в годы первой русской революции и в последующий период его {6} героической, самоотверженной борьбы против власти помещиков и буржуазии. Февральская буржуазная революция 1917 года не только не остановила, но, напротив, ускорила поступательный ход истории, ход революционной борьбы народных масс за свое политическое и социальное освобождение. И результатом этой борьбы, ее итогом всемирно-исторического значения стала Великая Октябрьская социалистическая революция.

Таковы основные социально-политические факторы, определившие собою всю общественную атмосферу предреволюционного десятилетия.

Спустя несколько месяцев после поражения первой русской революции, в самом начале 1908 года, А. М. Горький отмечал в одном из своих писем: «Жизнь становится очень циничной, — я говорю о той гнуснейшей реакции духа, которой охвачена наша российская интеллигенция и вообще европейское “культурное общество”… Снова начинается поход против демократии и демократических идей — поход глупый и подлый»[[2]](#footnote-3). Этот «поход против демократии и демократических идей» захватил различные области общественно-политической жизни и идеологической борьбы, причем этот процесс нашел свое выражение как в жестоких столыпинских репрессиях, так и в получивших широкое распространение среди буржуазно-либеральной интеллигенции настроениях уныния, отреченства, в увлечении антиобщественными учениями, в моде на мистицизм и т. п. В этом смысле «настоящим знамением времени»[[3]](#footnote-4) оказалась публикация весной 1909 года сборника «Вехи». Неоднократно возвращаясь к оценке этой книги, глубоко раскрывая классовую сущность выраженных в ней идей, В. И. Ленин назвал ее «*энциклопедией либерального ренегатства*» и подчеркнул, что «“Вехи” — крупнейшие вехи на пути *полнейшего разрыва* русского кадетизма и русского либерализма вообще с русским освободительным движением, со всеми его основными задачами, со всеми его коренными традициями»[[4]](#footnote-5).

Характерным проявлением веховских тенденций может служить и вышедший через год после «Вех» сборник «Куда мы идем?». Подзаголовок книги — «Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусств» — свидетельствовал о претензиях объединившихся в сборнике публицистов кадетского и меньшевистского толка на определение перспектив развития России и русской культуры. В представлениях об этих перспективах у разных авторов были свои нюансы, но их объединяла общая, в основе своей веховская направленность против «утопизма, окрашенного в социалистический цвет». Со всей отчетливостью существо этих настроений выразил один из участников сборника — литератор А. Каменский. «Всякий общественный подвиг, — писал он, — утратил привлекательность и красоту. И русскому интеллигенту в тысячу раз приятнее сидеть где-нибудь в десятом ряду в театре и смотреть “Синюю птицу”, чем путешествовать на казенный счет по Якутской области»[[5]](#footnote-6).

Наступление политической реакции распространилось и на сферу идейно-философскую, выразившись в попытках опровергнуть, подорвать философско-теоретические основы материалистического мировоззрения, прежде всего — марксизма.

Наиболее последовательная и всесторонняя критика подобного рода попыток, в частности сказавшегося в те годы «махистского поветрия среди марксистов»[[6]](#footnote-7), была дана в знаменитом труде В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм». Эта книга, вышедшая в свет в мае 1909 года, заняла особое место в острейшей идейно-философской борьбе. Раскрыв идеалистическую сущность различных «новейших» философско-теоретических концепций, В. И. Ленин показал кризис всей буржуазной идеологии, выявив его социальные корни.

Художественная культура в годы реакции в полной мере испытала на себе все те глубочайшие противоречия, которые характеризовали духовную жизнь России той поры. Не было ни одного вида искусства, в котором бы в той или иной степени и форме не выразились настроения упадка, тоски, ренегатства. Значительно усилили свои притязания на ведущее положение в идейно-художественной жизни как декадентски-элитарные, так и реакционно-мещанские школы различных направлений и оттенков. Часто смыкаясь друг с другом, они делали все, чтобы увести читателя, зрителя или слушателя от серьезных социальных проблем своего времени, чтобы вселить в его душу неверие в передовые общественные идеалы. В их сочинениях народная революция изображалась как наступление «грядущего Хама», как дикий, жестокий, бессмысленный бунт, несущий России {7} лишь хаос и разрушение. Мистика, безысходный пессимизм, крайний индивидуализм, формалистический изыск порою шли здесь рука об руку с порнографией и дремучей мещанской пошлостью, хотя все это нередко выступало под маской «революционности», антибуржуазности, бунтарства.

В этих условиях борьба за реализм, за высокие демократические и гуманистические традиции передовой русской культуры, за его нерасторжимую связь с освободительным движением, верность революционным идеалам — эта борьба приобретала не только идейно-эстетическое, но и важнейшее политическое значение, становилась одним из условий мобилизации сил для нового революционного подъема. «… Оставлять “подлость и яд” незаклейменными непозволительно для публицистов социал-демократии»[[7]](#footnote-8), — писал В. И. Ленин А. В. Луначарскому еще в годы первой русской революции. С тем большей остротой ставил он в период реакции задачу организации «сплошного натиска по всей линии» идеологического, в том числе идейно-эстетического фронта, настаивал на необходимости «связать… литературную критику *теснее* с партийной работой…»[[8]](#footnote-9)

Прогрессивная художественная мысль в России уделяет в это время много внимания анализу социальных, философско-нравственных, эстетических основ крупнейших явлений русского реализма. Особую роль в постановке возникавших здесь кардинальных методологических проблем сыграли работы В. И. Ленина, а также выступления марксистской литературной и художественной критики. Следует прежде всего вспомнить, что именно в этот период, точнее говоря, в сентябре 1908 года, была опубликована статья В. И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции», открывшая собой ряд ленинских работ, посвященных творчеству великого русского писателя и ставших методологической основой для марксистского, классового понимания многих коренных проблем развития художественной культуры. Выявляя существование глубокой внутренней связи между противоречиями во взглядах и учении Толстого, с одной стороны, и теми противоречивыми условиями современной писателю русской жизни — с другой, В. И. Ленин дал в этих статьях блестящий образец диалектического подхода к сложнейшим явлениям искусства.

Вместе с Лениным единым фронтом выступали в те годы против идейного и эстетического ренегатства, за утверждение революционных, гуманистических принципов художественной культуры видные деятели большевистской партии — В. Воровский, М. Ольминский, С. Шаумян, литераторы, группировавшиеся вокруг «Звезды» и «Правды». Активную борьбу против декаданса вел М. Горький. Резкая критика в тот же адрес содержалась в ряде работ Г. Плеханова, в лучших статьях А. Луначарского.

Характеризуя рассматриваемую эпоху, необходимо подчеркнуть, что явлениями декаданса, идейного и эстетического распада отнюдь не исчерпывалась художественная жизнь России тех лет. В период наступившего на рубеже 1900‑х и 1910‑х годов нового революционного подъема росли и укреплялись те прогрессивные тенденции в русской художественной культуре, которые не переставали существовать и в тяжелое время реакции и которые теперь, в условиях вновь усиливавшейся революционной борьбы, получали мощный общественный импульс. Крупнейшим завоеваниям русской литературы, театра, музыки, изобразительного творчества — а таких завоеваний русское искусство той поры знало немало — были присущи ощущение поступательного хода истории, жажда обновления жизни, предчувствие близящихся перемен, коренной ломки всего старого социального и политического уклада буржуазно-помещичьей России. В зависимости от специфики различных видов искусства, от общественной ориентации того или иного художественного деятеля весь этот комплекс идей, социальных чувств и настроений мог выражать себя в явлениях культуры с разной мерой художественной силы, убедительности и полноты. К этому необходимо добавить и другое: исторической логикой событий углублявшиеся до предела социальные противоречия не только вели к решительному и окончательному размежеванию культуры реакционной, упадочнической с культурой передовой, демократической, не только определили непримиримый антагонизм между прогрессивными художественными силами и кругами, пытавшимися изолировать творчество от революционного движения масс, от идеологии рабочего класса; эти противоречия сказывались подчас в деятельности одного и того же художника и вели к сложному, порой крайне противоречивому сочетанию в его творчестве, в его идейно-художественных исканиях сильных и слабых сторон.

Подготавливая к изданию предлагаемый труд, его авторы и редакторы стремились как {8} раз к тому, чтобы, основываясь на конкретном анализе явлений искусства и опираясь на марксистско-ленинскую методологию, показать лучшие достижения русской художественной культуры изучаемой эпохи, раскрыть их связь с передовыми идейными устремлениями своего времени, их место в той острейшей идеологической борьбе, которая велась тогда в самых разных областях культуры и которая отражала в сфере духовной жизни наступление решающего этапа в революционном движении народов России против власти буржуазии и помещиков.

Как известно, многие крупные деятели искусства, формировавшиеся именно в изучаемые годы, стали впоследствии активными участниками строительства советской художественной культуры, ее талантливыми представителями. Это еще более усиливает научный интерес к исследуемому периоду, включая его в широкую и важную проблему истоков советского искусства, в частности в проблему формирования элементов социалистического реализма в дооктябрьской художественной культуре.

Авторский и редакционный коллектив отчетливо понимал всю сложность и ответственность стоявшей перед ним задачи. Он понимал также, что в первом в нашей науке опыте комплексного изучения русской художественной культуры предреволюционного десятилетия не могут быть сразу решены все те вопросы, которые возникают здесь перед исследователем. В этом смысле он рассматривает предлагаемый труд как свой вклад в общие усилия, которые необходимо предпринять для того, чтобы полно, всесторонне, на подлинно научной основе изучить художественный облик эпохи, завершившейся Великим Октябрем.

В процессе подготовки книги к изданию приняли участие: кандидат искусствоведения *Т. Д. Каждан* (ученый секретарь группы), *В. В. Байдин*, кандидат искусствоведения *Л. К. Бубенникова*, кандидат искусствоведения *И. Я. Вершинина, Е. А. Вишневецкая, Е. Н. Нуриленко*.

# **{****9}** Зрелищные искусства

## **{****11}** Русский театр предреволюционного десятилетия *Т. М. Родина*

Обращаясь к изучению процессов театрального развития периода 1908 – 1917 годов, советские исследователи исходят прежде всего из общеисторических предпосылок. Поэтому отправным моментом в методологии исследования для авторов во всех случаях будет представление о данном периоде как о завершающем и переходном. Историческая специфика времени выразилась, с одной стороны, в активизации буржуазных тенденций внутри отсталого, политически дискредитировавшего себя строя царской России, с другой же — в неуклонном росте революционно-освободительного движения рабоче-крестьянских масс, подавивших сопротивление буржуазии и осуществивших социалистическую революцию в Октябре 1917 года.

Воздействие этих факторов глубоко, хотя и сложно-опосредованно сказывалось на состоянии русской художественной культуры, определяя идущую в ней борьбу реакционных и прогрессивных тенденций. Ленинская концепция борьбы двух культур — буржуазной и демократической — в полной мере отразилась в развитии театра данного периода.

Театр 1908 – 1917 годов — явление еще более раздробленное, противоречивое, социально и эстетически дифференцированное, чем театр рубежа XX века. Поражение революции 1905 года и политическая реакция оставили на нем свои неизгладимые следы. Историческая ситуация воспринимается значительной частью художественной интеллигенции того времени как двойственная и не вполне проясненная: в ней и пугающая перспектива дальнейшего усиления кризисных тенденций внутри современной культуры, и нарастающая реальность грандиозных социальных взрывов, сулящих неведомые перемены в судьбах России и русской культуры в целом. Брожение, идейный раскол в стане художественной интеллигенции в это время усиливается — наступает период дискуссий, споров, выходят на поверхность многие, ранее не замечавшиеся разногласия, разводящие по разным позициям прежних единомышленников.

В театральной жизни резко проявляются реакционно-охранительные и специфически буржуазные тенденции. Широко распространяется театр, преследующий главным образом развлекательные цели. Преуспевают и множатся (особенно в конце периода) театры фарса, миниатюр и других так называемых легких жанров, приспособленных к удовлетворению самых пошлых вкусов. На отдельных участках театральное искусство перерождается по существу в театральную коммерцию, низводится до ремесленного уровня.

Кризисные явления проникают и в творчество крупных, талантливых художников и даже наиболее сильных, художественно целостных театральных организмов. В репертуар, режиссуру, игру актеров вторгается декадентский пессимизм с характерной для него эстетизацией смерти, идеей господства в жизни иррациональных, «дьявольских» сил, а как параллельная тенденция — возрождается натуралистический физиологизм, отражающий неверие в человека, в его жизненные и духовно-творческие возможности.

Но вместе с тем на развитие русского театра оказывают воздействие и другие факторы. В годы, когда социальные и общественные противоречия в России обнажились до крайности, предвещая близость неизбежных исторических катаклизмов, на волне нового общественного подъема в театре разворачиваются важные процессы позитивного характера. Они связаны {12} с поисками идейных и художественных ориентиров, животворных творческих традиций, способных стать опорой для дальнейшего развития искусства.

Многие театральные деятели понимают, что демократическая база современного театра значительно сузилась и по составу зрителей, и в репертуарном отношении, что это пагубно для самого театра и не отвечает духу времени, когда повсюду ощущается возросшая роль демократических масс. Это вызывает в них чувство тревоги, становится стимулом для различных художественных поисков. Попытки сократить дистанцию между искусством и народом облекаются в самые разные формы, совершаются под знаком разных идейных устремлений. В. Ф. Комиссаржевская в поисках духовно близкой себе демократической аудитории ежегодно предпринимает со своей труппой поездки по отдаленным районам России. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко мечтают о той же «большой России», о создании системы периферийных филиалов Художественного театра, мучительно ощущают свою зависимость от публики «первого абонемента». А. М. Горький, П. Н. Орленев, П. П. Гайдебуров и другие стремятся приобщить к театру крестьян и рабочих. В какой-то мере художественной интеллигенции удается на отдельных участках ее деятельности осуществлять культурно-просветительную миссию театра. Однако для всех очевидно, что проблема демократизации театра остается в целом нерешенной, что для этого необходимы социальные перемены внутри самого общества, необходим приход нового зрителя, обращение к иному репертуару, иным темам.

Болезненные процессы наблюдаются в эти годы в области репертуара. Театр страдает от отсутствия крупной современной драматургии.

Пьесы Горького запрещены к постановке. Чехов до какого-то времени кажется сценически прочтенным, принадлежащим рубежу века, новых подходов к нему еще не найдено, хотя некоторые художники (например, А. Блок, Е. Вахтангов, Михаил Чехов) воспринимают уже его пьесы в более остром, трагедийном плане. Посмертная публикация в 1911 году «Живого трупа» Л. Толстого становится для театра событием исключительной важности. В целом же репертуар скудеет, мельчает.

Кризисом отмечена в это время драматургия писателей-знаньевцев. С. А. Найденов, когда-то привлекший к себе внимание Чехова и Горького драмой «Дети Ванюшина» (1901), пишет теперь такие пьесы, как «Хорошенькая» (1907), «Роман тети Ани» (1915) и другие, вливающиеся в поток псевдопроблемной буржуазной драмы. Мрачный колорит свойствен в этот период драматургии Е. Н. Чирикова. Разочарованность в жизни, депрессия преобладают в пьесах С. С. Юшкевича («Miserere», 1910; «Драма в доме», 1913 и др.).

Л. Н. Андреев, этот талантливый, стремящийся к сугубой «проблемности», к постановке «общих вопросов бытия» и очень популярный в те годы писатель, губил, как об этом справедливо писал В. В. Воровский, художественную правду своих произведений тем, что подходил к решению социальных вопросов предвзято пессимистично, убежденный в трансцендентной силе зла, тогда как «жизнь в целом… не может быть понята или разрешена умом, отрицающим жизнь, не видящим впереди ничего, кроме смерти, безумия и тьмы»[[9]](#footnote-10).

Одной из распространенных тем в драматургии становится тема бессилия духа, интеллекта, высоких нравственных устремлений перед властью «плоти», темных, подсознательных, «звериных» импульсов, глубоко угнездившихся в человеке. Массовый буржуазный репертуар, русский и переводной, нес на сцену обывательски-плоское изображение современной жизни, редко поднимаясь в раскрытии противоречий действительности выше развлекательного анекдота или семейно-бытовой мелодрамы.

В развитии русского театра в этот период, в его борьбе за искусство больших идей и социально-нравственных обобщений, за искусство острого психологического анализа, способного выявить «всю правду» о человеке, огромное значение приобретает классическая драматургия. Театры ставят пьесы Островского, Тургенева, Гоголя, Шекспира, Мольера, Кальдерона, Лопе де Вега, Сухово-Кобылина, Лермонтова и других классиков — русских и западных. Они ищут современного подхода к пушкинской драме. Их внимание закономерно привлекают произведения Достоевского. Характерно, что именно обращение к классике сливается в эти годы с наиболее серьезными исканиями в области режиссуры и актерского мастерства (как на рубеже века они сливались с движением «новой драмы», ею подготавливались и на нее опирались). Заманчиво яркими, полезными для борьбы с односторонностью актерских навыков, приобретенных в бытовой, «сюртучной» пьесе, представляются комедии Мольера, Гольдони, {13} итальянские и испанские пантомимы XVII века, фарсы и арлекинады, несколько неожиданно для этой тревожной эпохи воскресающие на подмостках экспериментальной сцены.

Сложно складываются в это время и судьбы отдельных театров. Если такие театры, как Суворинский в Петербурге, Незлобина и Корша в Москве, спокойно ставят себя в полную зависимость от вкусов и настроений буржуазной публики, то для петербургского Александринского и для Московского Малого годы эти, несмотря ни на что, все же являются годами напряженнейшей борьбы с творческим упадком, наносящим ущерб их богатейшим реалистическим традициям. И в том, и в другом театре носителем этих традиций всегда был актер, отдельная, не защищенная силой режиссерского искусства актерская индивидуальность. Упадок репертуара катастрофически сказывался прежде всего на общем уровне актерского мастерства старейших русских трупп.

В Московском Малом играют М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, Е. К. Лешковская, О. А. Правдин, А. И. Южин, талантливые актеры нового поколения — А. А. Остужев, П. М. Садовский, В. О. Массалитинова, В. Н. Пашенная, В. Н. Рыжова, Е. Д. Турчанинова и др. После смерти А. П. Ленского, на протяжении многих лет пытавшегося преодолеть упорство реакционно настроенной дирекции и осуществить реформу Малого театра на началах современной режиссерской культуры, бразды правления перешли в руки Южина. Он оказался способным достаточно трезво и самокритично оценить состояние творческих традиций «дома Щепкина». В программной речи «Ближайшие задачи императорского Московского Малого театра» (август 1909 года) Южин справедливо осудил крайности как театрального академизма, так и модернизма и признал, что Малый театр часто с излишним недоброжелательством относился к талантливым исканиям в новой литературе и сценическом искусстве, тогда как в обществе явно возникла потребность в переоценке старого.

В течение предреволюционного десятилетия Малый театр делает некоторые попытки расширить свой репертуарный кругозор. Так, в 1911 году предполагается постановка «Живого трупа» Толстого, а в 1914 году впервые возникает вопрос (по инициативе А. А. Яблочкиной, желавшей сыграть Аркадину) о постановке «Чайки». Но при чтении «Живой труп» актерам показался недостаточно драматически сильным произведением, в нем они не нашли «артистического материала», а «Чайку» театру не дала М. П. Чехова, которая, очевидно не без основания, полагала, что рассчитывать на полноценное воплощение пьесы в данном случае не приходится[[10]](#footnote-11).

Вместе с тем перед Южиным встают те же самые трудности, которые в свое время не позволили Ленскому осуществить замыслы постановок пьес Юшкевича и Чирикова, касающихся таких запретных тем, как стачечное движение рабочих, крестьянские волнения 1905 года, размежевание интеллигенции и т. д. Дирекция и так косится на императорские театры. В печати проскальзывает слух о том, что крайне правые силы в стране требуют передачи императорских театров, допускающих вольности в изображении начальственных лиц, в ведение Министерства внутренних дел.

А. И. Южин возлагает надежды на классику, ставит перед труппой просветительские задачи. Однако общего облика театра, его творческого состояния классические спектакли не меняют. Нельзя не принять во внимание и тот факт, что из всего количества премьер Малого театра в период 1908 – 1917 годов на долю классики, русской и западной, приходится всего около 5 %, причем это главным образом возобновленные постановки. Актерская режиссура не обнаруживает сколько-нибудь серьезной склонности к пересмотру обветшалых постановочных приемов. И только отдельные талантливые актеры сохраняют живую связь с великими традициями прошлого, находят неожиданные, волнующие «выходы» в современность.

Александринский театр переживает в эту пору те же сложности. Его труппа в большинстве своем настроена консервативно, хотя в нем не меньше крупных актерских дарований, чем в Малом. Среди них великолепные таланты: М. Г. Савина, К. А. Варламов, В. Н. Давыдов и др. По исстари заведенному порядку репертуар ориентируется на премьеров, из которых каждый связан вкусами «своей» публики. Одни из этих актеров больше, другие меньше чувствуют себя скованными цепями ходового мещанского репертуара. Но здесь имеются и актеры, заинтересованно воспринимающие новые веяния в искусстве, благожелательно относящиеся к современным режиссерским исканиям (Н. Н. Ходотов, Ю. М. Юрьев, Е. Н. Рощина-Инсарова и др.).

С Александринским театром скрещивается в 1908 году путь Вс. Э. Мейерхольда — одного из самых беспокойных и дерзких русских режиссеров, {14} художника сложно мыслящего, связанного с символизмом, ищущего емких, метафорически целостных решений спектакля. Творчество Мейерхольда в Александринском театре — чрезвычайно интересная и важная в истории русской режиссуры, богатейшая по материалу тема, которая сейчас все более привлекает к себе внимание исследователей.

Мейерхольд ставит классику, выражая через нее свое неприятие современной действительности, отрицание ее абсурдности, «нереальности», развивая тему погибшей красоты, трагического проклятия одиночества, неизбежности расплаты, возмездия. Спектакли Мейерхольда на Александринской сцене пышны и красочны — этим они и нравятся дирекции императорских театров, которая стремится поднять престиж столичного театра в кругах «высокой публики». Но сами замыслы режиссера остаются либо непонятыми, либо чаще всего вызывают раздражение и брань со стороны реакционной и буржуазно-обывательской прессы. И хотя внутри театра режиссер завоевывает себе сторонников среди актеров, даже среди представителей старшего поколения, Александринский театр продолжает жить двойной жизнью: изредка — постановки Мейерхольда, на каждый же день — ремесленные пьесы, в которых актеры играют по старинке, что хотят и что могут.

В это десятилетие и такой верный демократическим идеалам, сплоченный единой творческой программой театр, как Московский Художественный, переживает трудный период своей истории. В постановках его сильно сказывается стремление проникнуть в острые конфликты своего драматического времени, обобщить эти конфликты, раскрыть их философско-нравственную сущность, освободить от привычной бытовой оболочки, чтобы тем резче выявить их общечеловеческую, мировую значимость. А. Блок писал, что в России сходятся в настоящий момент все мировые противоречия. Подобное чувство было свойственно и руководителям Московского Художественного театра Станиславскому и Немировичу-Данченко в равной мере, хотя и с разными психологическими оттенками.

МХТ испытывает подлинный голод в современной драматургии. Он начал свой путь как глубочайший выразитель духа времени, как театр Чехова и Горького. И сейчас он страдает от недостатка полноценных пьес с актуальной жизненной проблематикой, вынужденный ставить пьесы, его заведомо не удовлетворяющие. Между тем Художественный театр и его режиссуру влекут к себе большие темы, решенные в масштабах трагедии, трагикомедии, национального эпоса. МХТ обращается к Пушкину, Шекспиру, Достоевскому, Островскому, Гоголю, Тургеневу. В культуре, в искусстве прошлого он ищет ответы на вопросы, которые волнуют русскую интеллигенцию сегодня, он стремится почувствовать то нравственное бремя, которое исторически легло на ее плечи, осознать ее трагическую «вину», прозреть ее дальнейшие пути.

В классике режиссеры продолжают свои искания, совершают художественные открытия. И тем не менее их деятельность им самим подчас представляется ограниченной, лишенной подлинного смысла, самый успех теряет свое общественное и нравственное значение, жажда протеста, возможность утверждения новых ценностей остается часто неудовлетворенной.

Об этих годах Немирович-Данченко позднее напишет: «Наше искусство стало засыхать. Оно уже не было таким горячим и страстным, каким оно было, когда мы зачинали наш театр. Оно было в лучшем случае теплым. Мы начинали терять веру в самих себя и в свое искусство. Наше стремление к общедоступности, к народной аудитории сковывалось нашим экономическим положением. Надо было жить, надо было существовать. Приходилось поэтому прибегать к так называемым буржуазным пайщикам, зависимость от которых нам была тяжела. Наша политическая жизнь была тускла. Мы теряли творческую смелость, без которой искусство не может двигаться вперед»[[11]](#footnote-12). Чем дальше, тем мучительней рождались новые спектакли. В работе театра наступали перебои.

Показательна судьба Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской, закончившего свое существование в 1909 году, незадолго до смерти великой артистки. Пошлости буржуазного театра, профессиональному равнодушию и ремесленничеству Комиссаржевская много лет противопоставляла утопическую мечту о «театре души», в котором лирическое актерское самораскрытие, страстный поиск в себе нового человека — человека добра и красоты — растопят обывательскую косность зрителей и освободят их души от «бытового» мусора. В свое время убежденность в том, что мир может быть спасен средствами искусства, которое только и может преодолеть в могучем, объединяющем людей переживании разрыв между идеалом и жизнью, сблизила Комиссаржевскую с символистами. {15} Ее театр на Офицерской стал центром театральных исканий символистов. Здесь шли символистские пьесы и осуществлялись режиссерские новации, так или иначе связанные с художественными идеями этого направления. Здесь сформировались исходные принципы режиссуры Мейерхольда, экспериментировавшего в области так называемого «условного театра».

Но как прежде Комиссаржевская порвала с Александринской сценой, так теперь столь же решительно она порывает с Мейерхольдом, а спустя год — и с театром вообще, со своей актерской деятельностью. Все формы, все пути современного театра казались сейчас Комиссаржевской ложными, не приводящими ее к желаемой цели. Только организация студии, в которой воспитание детей являлось бы одновременно и художественным их воспитанием, где в искусственных, тепличных условиях создавался бы новый человеческий тип, представлялась ей возможным выходом из тупика, куда зашла современная культура.

Все эти примеры характеризуют те сложности и противоречия, которые испытывали лучшие театры России. Но нельзя судить о состоянии русского театра данного периода, не учитывая того, что происходило в театральной жизни провинции, где все эти противоречия были еще более обострены.

Жизнь провинциального театра не лишается своего специфического колорита и в интересующие нас годы. Рост театральной сети, развитие художественной инициативы, возрастающие культурные запросы зрителей здесь почти полностью поставлены в зависимость, с одной стороны, от произвола местной администрации, включая полицию, а с другой — от интересов частной антрепризы, развивающейся на коммерческих началах и сплошь да рядом чуждой духу подлинного искусства. Уступая цензуре и начальству, стремясь привлечь публику и угодить вкусу ее наиболее обеспеченной части, театральные предприниматели ориентируются на развлекательный репертуар, на модные «проблемные» новинки буржуазной драматургии, пытаются достигнуть кассового успеха не качеством, а количеством спектаклей (случалось около 100 и более названий в сезон). В 1910 году быстро разрастается сеть театров фарса, миниатюр обычно с самым пошлым, антихудожественным репертуаром. Жизнь провинциальных антреприз кратковременна, театральные предприятия разваливаются с той же легкостью, что и 30 – 40 лет назад, труппы непрерывно переформировываются. Газеты и журналы этой поры постоянно публикуют письма с мест с жалобами на невыносимые условия работы провинциальных театров.

Однако провинциальной антрепризе подобного типа начинает противостоять практика иного характера. Она определяется слиянием умелого ведения коммерческой стороны дела с серьезными культурно-художественными задачами, борьбой за классический и передовой современный репертуар, ориентацией на интересы широких кругов демократической публики. Корифеи этого рода антрепризы — предприниматели-режиссеры Н. Н. Синельников, Н. И. Собольщиков-Самарин выступают застрельщиками художественной реформы провинциальной сцены. За ними следует ряд более молодых деятелей — Г. А. Баратов, И. А. Ростовцев и др.

Условиями своего существования провинциальный театр был задержан на давно пройденном этапе развития театральной культуры. Это по преимуществу театр премьеров и премьерш, театр безрежиссерский, дочеховский и домхатовский, не знающий ансамбля, целостного воплощения авторского замысла, выразительного постановочного решения спектакля. В это время острая «тоска по режиссуре» охватывает наиболее широко мыслящих, общественно активных актеров провинции, таких, как Д. М. Карамазов, П. Н. Орленев и др. Режиссерские формы театра по-прежнему продолжают встречать сильную оппозицию со стороны ревнителей свободы актерской индивидуальности, сторонников традиции странствующих одиночек-гастролеров. Тем не менее роль режиссера в провинции за данное десятилетие заметно возрастает. Появляются труппы с постоянным режиссером. В больших городах — Киеве, Риге, Тифлисе, Нижнем Новгороде и других возникают крупные, стабильные театры.

Неустойчивое равновесие внутри существующей театральной культуры разрушается еще одним мощным фактором. В эти годы становится очевидным, что развитие русской промышленности создало огромные резервы потенциальных театральных зрителей среди рабочего класса. Рабочие жадно тянутся к театру, с большой охотой идут навстречу тому культурно-просветительному и идейно-воспитательному движению, которое при участии прогрессивно настроенной интеллигенции осуществляется посредством создания народных театров.

В сравнении с началом века число народных театров в последнем предреволюционном десятилетии значительно возрастает. Помимо театров, руководимых Обществом попечительства {16} о народной трезвости, возникают — особенно в годы нового общественного подъема (1911 – 1914) — самоуправляющиеся театры. Всероссийский съезд деятелей народного театра, который происходил в конце 1915 – начале 1916 года в Москве, со всей ясностью выявил противоречия и трудности в развитии народных театров.

Большевистская партия рассматривает борьбу за народный театр как важную часть общей борьбы за пролетарскую культуру и политическое воспитание рабочих масс. Ленинская позиция, что искусство — это не цель, а средство в борьбе, что, прежде чем построить новую культуру, необходимо осуществить политическое освобождение рабочего класса, поставив и театр на службу этой задаче, противостоит как меньшевистским тенденциям пустить движение народных театров на самотек, так и богдановской теории ускоренного, искусственного создания «новой пролетарской культуры».

В движении народных театров принимают участие лучшие представители русской художественной интеллигенции. Ему много внимания на протяжении ряда лет уделяет А. М. Горький, оказывают свое содействие К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий, отдают свои силы П. Н. Орленев, В. Д. Поленов, А. А. Бренко, Л. М. Прозоровский и др. Наряду с созданием театров для рабочих создаются театры для крестьян. Основой репертуара народных театров становится классика.

Необходимость углубления демократических начал театральной культуры определяется исторически, в процессе общественного развития самих демократических масс. Выявить огромные резервы зрителей помогает и возникновение русской кинематографии, в те годы, однако, за исключением немногих случаев, еще не поднимающейся на подлинно художественный уровень. Но сам факт появления кинопромышленности уже меняет перспективы общего развития культуры.

Народность и массовость — два начала, от воздействия которых судьбы русской художественной культуры находятся в прямой зависимости.

При всей неоднородности театральной жизни данного периода в ней все же существует ряд явлений и тенденций, которые образуют в своей совокупности то, что можно назвать обликом театра этого времени. Некоторые эстетические устремления, идеи и концепции приобретают характер наиболее распространенный и определяющий, отличающий этот период развития театрального искусства от всех других.

К числу таких особенностей относится все возрастающее значение режиссерского творчества. Театральная реформа рубежа XX века, возглавленная Московским Художественным театром, достаточно основательно подготовила эту тенденцию. Новая драма — и особенно драма Чехова — привила театру тот тип художественного мышления, который все более тяготел к полифонической организации действия, синтезу выразительных средств, поискам сценической метафоры. Театр воспринял взгляд на жизнь как на некое сложное целое, образуемое совокупностью разных потоков действительности. Но эта цельность была именно цельностью разных, несинхронно развивающихся потоков жизни, что определяло собой и тип объективных, и тип субъективных психологических конфликтов. Театр овладевал новыми ритмами изображения жизни, новыми художественными методами расчленения и сочленения тех ее элементов, из которых складывалось развитие драматического действия. Метафора становилась необходимой формой сценического мышления.

Мы порой недооцениваем новаторское значение ранних постановок пьес Чехова и Горького в Художественном театре. Меж тем и «Три сестры», и «Вишневый сад», и «На дне» не только завершали реформу, предпринятую европейскими свободными театрами, но они уже предопределили и отход от натуралистической традиции, лежавшей в основе этой реформы, — отход не на позиции стилизации и мрачно понимаемого символизма, а к поискам «крупного реализма», поднимающего «быт до символа», с одной стороны, и «театра человеческого духа», «мировых» конфликтов сознания и психологии — с другой. Театр искал психологизм нового качества, он искал внутреннее, душевное действие, которое, обладая тончайшими нюансами, не могло быть имитировано техническими способами, а влекло за собой вхождение актера в образ.

Изживание натурализма потребовало от театра углубления в духовный мир человека, отношения к нему как к величайшей ценности, внимания к его внутренней жизни. Та работа над новой методологией актерского творчества, которой займется Станиславский через восемь лет после открытия МХТ, как бы предрешалась этим направлением развития. Но диалектика процесса сказалась и в том, что изживание натурализма вызвало одновременно отказ режиссера от натуры, от принципа бытовой достоверности. Достоверные в бытовом смысле формы жизни теперь трактовались в театре как недостоверные, они приобрели подвижность, продиктованную {17} замыслом режиссера, заставившего форму следовать за сутью.

Одним из важнейших методов раскрытия неоднородности и несинхронности жизненного развития, его расщепления и анализа уже в начале века стал метод выявления «подтекста», или «второго плана» действия. С помощью «подтекста» в спектакль вводились емкие временные и пространственные характеристики жизни, аспекты ее восприятия, существенные для современного человека. Эстетика театра интересующего нас периода во многом строилась на этих контрастах и противопоставлениях, на своеобразном режиссерском «монтаже» различных аспектов восприятия действительности, различных одновременно развивающихся «планов» действия. В этой системе противопоставлений и связей образ внешнего мира получал разнообразные трактовки. В одних случаях среда, быт представали в образе максимально одухотворенном, «разуплотненном», в других — их характеристика максимально сгущалась, отдельные реальные черты гиперболизировались, в третьих — торжествовала открытая театральность, принцип чисто игрового воспроизведения жизни. Однако во всех случаях решение вопроса было связано с тем, какие именно «планы» действительности, какие ее силы и тенденции режиссер считал определяющими, какой образ мира он стремился воплотить на сцене. Драматургическая ткань пьесы часто превращалась лишь в отправной пункт для режиссерских построений надсюжетного значения, в которых и реализовалась его тачка зрения на человека, на проблему человеческой дееспособности в окружении враждебного мира.

На рубеже века символисты провозгласили принцип сценической условности, противопоставив его влияниям натуралистического искусства. С тех пор этот принцип прошел сложный путь развития, дифференцировался в своем семантическом значении, подчинялся разным задачам в пределах различных творческих систем. Условность оказалась необходимой не только символистам, для которых прекрасное и истинное находилось за гранью жизненно возможной реальности; этот аспект символистского мировосприятия довольно быстро себя исчерпал. Условность была нужна не только апологетам театральности, стилизаторам и традиционалистам. Она понадобилась и реалистическому театру, дав ему дополнительные средства выразительности для решения его собственных задач. Так, например, отход от бытового правдоподобия, метафоризация быта посредством его гиперболизации лежали в основе режиссерской трактовки «Ревизора» Гоголя, поставленного Станиславским и Немировичем-Данченко в 1908 году в Художественном театре. Л. Я. Гуревич писала об этом спектакле: «… из реалистических деталей пьесы, обвеянных свежим воздухом глухой русской провинции, слагалась какая-то глубокомысленная поэтическая фантасмагория», когда «смешные герои комедии… превращались в собрание зловещих уродов», в финале же сама «комедия превращается в трагедию»[[12]](#footnote-13). Сюжет и характеры поднимались театром «от быта к символу». «Идя от реализма, — писал Станиславский А. Блоку о своих “пробах” на репетициях “Ревизора”, — я дохожу до широкого и глубокого обобщения»[[13]](#footnote-14).

Как уже отмечалось выше, важнейшее значение в развитии режиссуры и актерского искусства приобрела в это время классика. Объяснять это только слабостью современной драматургии было бы неправильно. Здесь были свои, гораздо более органичные причины. В резком противодействии упадку и ремесленничеству в театре проявлялось стремление к искусству больших масштабов, высокого идейного наполнения, художественной целостности и стилистической завершенности, которые обычно отличают собою классику.

Но и в этом плане отношения театра с классикой были неоднозначны. Нельзя не видеть, что в искусстве начала XX века связи современности с художественной культурой прошлого принимали весьма разнообразные формы выражения. Ощущение происходящей смены эпох возникало из самой общественной атмосферы времени, обостряя восприятие эстетической и духовно-нравственной ценности культурных явлений прошлого. В этом смысле движение художников «Мира искусства» с его ретроспективной психологией и тенденцией к стилизации отразило умонастроение, типичное для русской художественной интеллигенции начала века. Но влияние мирискусников, затронув драматический театр, удержалось там, лишь сильно видоизменившись и подчинившись конфликтной, действенной природе сцены. Примером драматизации творчества мирискусников могут служить работы М. В. Добужинского в МХТ и А. Я. Головина — постоянного сотрудника Вс. Э. Мейерхольда в Александринском театре.

Освобождаясь от ретроспективного восприятия, проникаясь тревожным духом времени, {18} классика становилась для режиссеров тем материалом, который позволял им поставить современные проблемы с особой глубиной и силой, нащупав их корни в прошлом, подняв их на высоту философско-нравственной коллизии.

Было тут и нечто специфическое для десятилетия завершающего и переходного, что важно принять во внимание, когда речь идет о русской классике, и о чем верно пишет один из современных исследователей. «Была потребна концепция русского человека, национального характера. Без нее предугадать пути развития России было невозможно»[[14]](#footnote-15).

Самые сложные и до сих пор еще недостаточно изученные сценические «синтезы» возникали именно на почве современных режиссерских трактовок русской реалистической и романтической драмы, русской психологической прозы. Сами принципы восприятия и воплощения классики заметно изменились по сравнению с предыдущим периодом. С одной стороны, изменились прежние формы реалистического психологического спектакля: за счет сокращения повествовательности, отказа от целостного изображения среды выделились «крупным планом» очаги внутренних противоречий человеческого сознания, что предъявляло новые требования и к манере актерской игры (в этом смысле знаменателен спектакль «Братья Карамазовы» по Достоевскому в Художественном театре (1910) в постановке Вл. И. Немировича-Данченко). С другой стороны, распространялись методы метафорического изображения жизни, на сцене давался некий эстетический эквивалент эпохи, раскрывался внутренний образ пьесы, создавался особый сценический мир, в котором режиссер и художник находили выражение своего понимания творческого мироощущения и стиля автора.

Как характерная особенность театра данного периода должно быть отмечено стремление к острой выразительности, экспрессии, сгущению стилевых и жанровых признаков спектакля, к объединению искусств-помощников ради раскрытия единого режиссерского замысла. Театр довольно часто обращался и к гротеску, с помощью которого пытался обнажить разрыв между идеалом и действительностью, между нравственной нормой человека и ее искаженным, ущемленным проявлением в действительной жизни. Интерес к гротеску был свойствен Станиславскому, Мейерхольду, Вахтангову, М. Чехову, Ф. Комиссаржевскому и многим другим режиссерам и актерам. Однако очень существенно, как использовались средства гротеска. Оставался ли гротеск в основе своей формой социального обобщения и анализа или же, как это часто бывало в практике театра этого сложного десятилетия, он помогал создать некий ирреальный образ действительности, в которой человек — лишь игрушка дьявольских сил, жалкая марионетка в руках рока. Режиссеры могли пользоваться одним приемом, но выражали они им разные мысли и чувства.

Сложности общественного развития театра отразились и на русском сценическом реализме, вступившем в важный период методологической, идейной и творческой модификации, в период своего, как говорил Станиславский, «обогащения», подобно литературе, живописи и музыке. Реалистический театр испытывал необходимость сделать свои средства и методы более гибкими, тонкими, способными охватить и выявить новое содержание исторической действительности в тех объемах и формах, в каких воспринимало его высокоразвитое современное сознание.

К театральному реализму данного периода в полной мере следует отнести слова, сказанные одним из новейших исследователей о реализме литературном: «В реалистической литературе тех лет подчас своеобразно переплетаются конкретно-историческое и “сущностное”, дух общественного протеста — и апелляция к всеобщим “формулам” жизни, к самой природе человеческой»[[15]](#footnote-16).

Но, несмотря на все изменения стилевой структуры, реализм не перестает быть реализмом с присущим ему интересом к социально-общественному человеку, его психологии, характеру его отношений с окружающим миром. Именно на почве углубления и расширения реалистического метода возникает такое уникальное явление, как «система» Станиславского. Чаще всего эта «система» рассматривается лишь в одном аспекте — как учение о внутренней технике реалистического актерского искусства. Однако не менее важен и ее мировоззренческий, общеэстетический аспект.

В «системе» давал себя знать протест Станиславского против истощения гуманистических основ искусства, сужения духовно-нравственных возможностей искусства, вытеснения {19} его в область узкоспециализированной деятельности, отлучения от жизни и культуры в целом. «Система» была направлена на преодоление неполноты и разорванности бытия современного художника, на которого легла тень буржуазной ограниченности. Она объективно протестовала против суживания чисто человеческой сферы жизни, не только всесторонне отражаемого современным искусством, но и влияющего на судьбы самого искусства.

В борьбе за восстановление прав искусства Станиславский пришел к пониманию творчества как естественного жизненного процесса, исток которого — в нормальной организации человеческой природы, сознания, нравственности. Корнями своего художественного мировоззрения Станиславский был связан с исторически исходными пластами мировой реалистической культуры, с ренессансными и просветительскими взглядами на человека, с ведущими идеями русского классического искусства XIX века.

В силу своей гениальности Станиславский усматривал объективную потребность расширения выразительности средств реализма в тех молодых и бурливых течениях, которые, полные ниспровергательского задора, то и дело вырывались из недр современной театральной жизни. Станиславский высказывает мысль об универсальном значении той художественной правды, которую ищет реализм. Он уверен, что реализм, исходя из постижения внутренней, сущностной правды явлений, может выражать ее самыми разными способами. Отсюда столь огромный режиссерский и актерский диапазон Станиславского — от тончайшего психологизма, основанного на глубоких подтекстовых планах, до самой смелой и сочной театральности.

Диалектика развития предреволюционного русского театра выдвигает на первый план и другую крупнейшую режиссерскую фигуру — Вс. Э. Мейерхольда. Ученик Немировича-Данченко, начинавший свою деятельность в Художественном театре, Мейерхольд идет своим собственным, отличным от Художественного театра путем.

Более чем какой-либо иной режиссер, впитавший влияния символистской поэзии и в этом смысле не случайно оказавшийся в центре символистских театральных начинаний, Мейерхольд принял участие в работе одного из самых интересных и противоречивых театров этого времени — Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. 1906 – 1908 годы — важное звено в мейерхольдовской режиссуре. В эти годы Мейерхольд осуществил ряд экспериментальных спектаклей, где применил некоторые принципы символизма, лишив их, однако, «соборной», «жизнетворческой» направленности. В частности, ему чрезвычайно оказалась близка идея «масочности» жизни, ее двойственной природы, ее трагикомедийного, игрового, карнавального начала, что и найдет воплощение в его последующем творчестве. С этим связана и другая тенденция, соприкасающаяся с принципом «масочности», — тенденция, вскоре получившая у Мейерхольда самостоятельный смысл. Это — стилизация.

Мейерхольд вместо того, чтобы уничтожать рампу, соединяя сцену со зрительным залом в едином «соборном» общении, создавал, прибегая к средствам стилизации, особым образом организованное сценическое пространство — сферу, качественно отличную от бытового, зрительского пространства. Театр устанавливал союз с современной живописью. Ближайшим сотрудником режиссера становился художник. Обуздывая «бытовое» начало, борясь с «натуралистической» фактурой актерского тела, жеста, голоса, Мейерхольд утверждал значение ритма, пластики, статической мизансцены, искал новых взаимодействий между актером и декорацией. На сцене вместо живописных полотен появляются архитектурные установки, геометрические фигуры и плоскости.

Следующий этап развития режиссуры Мейерхольда будет определяться пристальным вниманием к актеру, его мастерству, его сценическим функциям. Мейерхольд все чаще обращается к блестящим театральным эпохам прошлого, к площадному балаганному театру, итальянской народной комедии масок, староиспанскому театру, к Мольеру, используя приемы и эстетику этих театральных систем в своих спектаклях. Сцена превращается то в уличный помост, то в парадный зал эпохи Людовика XIV, где давала свои представления мольеровская труппа. Актер Мейерхольда не должен перевоплощаться, следуя методам психологического реализма, он должен лицедействовать, импровизировать, быть театральным.

Традиции народного площадного театра оказали чрезвычайно большое влияние на формирование режиссерской эстетики Мейерхольда. Народный театр, в котором актер органически: связан со зрителем, непринужденно общается с ним в ходе представления, служит моделью для театра Мейерхольда начиная с 1906 года — с постановки «Балаганчика» А. Блока. Маска и просцениум, иначе говоря отношение актера к образу и общение его со зрительным залом, {20} станут, по признанию самого Мейерхольда, главными звеньями его рождающейся режиссерской системы.

Обозревая развитие театральной мысли эпохи, направление творческих поисков крупнейших режиссеров, мы видим, насколько важное место занимает при этом идея возвращения театрального искусства на демократическую, народную почву. Эта идея стимулирует и формально-выразительные искания театра, и попытки — то ли посредством психологического единения с залом, то ли, напротив, путем «театрализации театра» — восстановить «органические» формы взаимодействия между сценой и зрителем, и стремление воспитать актера в духе тех идеалов гармонического творческого человека, человека-художника, которыми вдохновляется в своей работе Станиславский.

Одно из наиболее значительных явлений, возникших в потоке студийного движения 1910‑х годов, — Первая студия МХТ. Она в такой же мере стремилась стать воспитателем человеческих душ, как и лабораторией новых сценических форм. Вернее сказать, первое составляло цель, второе — путь к ее осуществлению. Воспринявшая идеи утопического социализма в их толстовском аспекте, Студия нашла почву для противоречивого выражения антибуржуазной критики современного мира в проповеди «человек человеку брат», в наивной вере в стихийное торжество добра, в устремлении к «соборности» и «жизнетворчеству» — и смятенном понимании того, что «праздник примирения» невозможен. Открывшаяся в 1913 году, в канун первой мировой войны, она сочетала в своих спектаклях начальной поры убедительность доподлинной, до тайных своих глубин открытой психологической жизни, которую помогала воссоздавать молодым актерам «система» Станиславского, с бесхитростной натуральностью, любовью к человечески простому и обыденному. «Коллектив единоверцев» ощущал себя ячейкой нового, еще не родившегося общества. Студийцы, подобно мхатовцам на рубеже века, но с почти религиозной преданностью своей идее, стремились замкнуть публику в круг общих с исполнителями переживаний, слить зал и сцену в братском единении добрых чувств, снять границу между искусством и жизнью, дабы начинание театра «просветлять души» нашло бы свое воплощение в действительности.

В годы первой мировой войны русской интеллигенции суждено было испытать протрезвление, расстаться с рядом идеалистических иллюзий, до того владевших ее сознанием. Проходит через этот кризис и Первая студия МХТ. В ее развитии все с большей силой сказываются тенденции, характерные для всего молодого прогрессивного русского театра этой поры: обостренное восприятие социальных противоречий, потребность в экспрессивных, активных формах театральной выразительности, в искусстве, срывающем с действительности все маски, тяготеющем к фарсу, трагедии и их сплаву в гротеске. Здесь начинают свою деятельность М. А. Чехов, Е. Б. Вахтангов, А. Д. Дикий.

Отрицание символистской отвлеченности, утопичности символистских общественных идеалов, стремление почерпнуть действенную силу театра в его специфике — расчищенной, восстановленной и обогащенной, имея множество соответствий в развитии других видов искусств — живописи, музыке, хореографии, заметно меняли облик театра последних предреволюционных лет. Одновременно выветривались и натуралистические традиции, сужалась сфера влияния стилизаторского пассеизма, так же как и декоративного импрессионизма.

В определенном русле сценических исканий возник и московский Свободный театр. Он был задуман как театр синтетического актера и синтетических театральных форм. Но на деле режиссеры А. А. Санин, К. А. Марджанов и А. Я. Таиров лишь объединили на его площадке спектакли разных жанров: музыкальную драму, оперетту и драматическую пантомиму. Непродуманность программы, художественная эклектичность предрешили краткость его существования (сезон 1913 – 1914 года). Однако идея сценического синтеза была одной из самых существенных в русском театре, в ней выявились и общественные, и гуманистические, и театрально-технологические аспекты. Именно поэтому Свободный театр стал отправной точкой исканий в этом направлении двух выдающихся режиссеров — Марджанова и Таирова. Деятельность Марджанова выходит за пределы обозреваемого периода и переносится после его замечательной «Лауренсии» в Советскую Грузию. Работа Таирова нашла продолжение в московском Камерном театре, который был создан им вместе с актрисой А. Г. Коонен в 1914 году, уже в военное время.

Возникнув на полустудийных началах, т. е. заранее утвердив за собой право на эксперимент и независимость от буржуазной публики, Камерный театр восстал и против натурализма, и против стилизации. П. Марков отмечал, что главным принципом этого театра был принцип {21} «обобщения жизни и ее явлений». Говоря о поисках театральности, развернутых Таировым в его первых постановках в Камерном театре, о его стремлении, отбросив мелкое и преходящее, раскрыть вечные законы жизни (что определило необычайную широту репертуара, влечение к «чистым» жанрам, к трагедии и к арлекинаде), о методах, которыми он пользовался, чтобы научить актера воспроизводить на сцене страсти, лежащие в основе человеческого бытия, Марков делает проницательный вывод: «Основным свойством художественного мышления самого Таирова было стремление к укрупнению»[[16]](#footnote-17).

Подводя итоги развития русского театра предреволюционного десятилетия, следует сказать, что мысль о кризисе театра проходит через все это десятилетие. Этой теме посвящен ряд устных и печатных дискуссий, состояние современного драматического театра тревожит крупнейших русских актеров и режиссеров той поры. Однако не менее показательны для данного периода и те творческие поиски, те разнообразные идеи и эксперименты, которые направлены на создание нового театра. Проблема нового театра в России, если брать ее в целом, выходит за пределы формально-эстетической программы. Она определяется как социальная, историческая, этическая и художественная проблема одновременно. Поиски художественных форм глубоко связываются с поисками новых форм социальной и духовной жизни.

Таким образом, русский театр 1908 – 1917 годов характеризуется идейно-художественными и творческими противоречиями, духовными и эстетическими конфликтами, которые создавали особую, лихорадочную напряженность театральной жизни предреволюционного десятилетия. Обусловливая неизбежность наблюдаемых взлетов и провалов, эти противоречия будут ждать своего разрешения в масштабах уже не только культурного, но и социального развития.

## **{****22}** Московский Художественный театр *М. Н. Строева*

Революция 1905 – 1907 годов пролегла отчетливым рубежом в истории Московского Художественного театра. Молодость кончилась, наступила пора зрелости. Ушло время весеннего наступательного порыва, когда новый театр, вдохновленный подъемом освободительного движения в стране, одерживал одну блистательную победу за другой и за небывало короткий срок стал едва ли не самым интересным и самым передовым театром мира. Надвигалась пора реакции, эпоха катастрофических событий, мировых исторических катаклизмов, годы трагически сложных противоречий в жизни русской интеллигенции.

Реакция душила всякую свободную мысль. Цензура вновь усилила свои гонения на театр: одна за другой исключаются из репертуарных планов МХТ пьесы, содержащие малейший намек на революцию, проникнутые тираноборческим духом (признаются «неудобными к представлению» пьесы «К звездам» и «Савва» Л. Андреева, «Король» С. Юшкевича, Синод запрещает байроновского «Каина»).

Тревожное ощущение «ненужности» искусства в дни жестоких кровопролитий не покидает создателей МХТ. Внутри театра складывается убеждение, что «политика» мешает настоящему искусству. К. С. Станиславский пишет в это время, что ему живется «очень тяжело на родине, так как искусство отошло на задний план, уступив место политике и убийствам»[[17]](#footnote-18). И он, и Вл. И. Немирович-Данченко укрепляются в мысли, что Художественный театр не должен быть «ни революционным, ни черносотенным», что он обязан «стоять выше всего этого»[[18]](#footnote-19). Желание подняться над острой современной ситуацией, философски осмыслить происходящее толкает режиссеров к поискам иных путей, иных соотношений искусства с действительностью.

Театр, как и вся русская художественная культура той поры, переживает глубокий кризис. Это не был кризис молчания и упадка. Напротив, быть может, ни одна другая пора в истории Художественного театра не была столь бурным, противоречивым периодом исканий, творческих брожений, ошибок и открытий, заблуждений и побед, сулящих новые перспективы. Наступает разочарование в «бытовых» формах театра. Убеждение в устарелости, изжитости прежнего пути, грустное сознание того, что «чеховские милые скромно-лирические люди кончили свое существование»[[19]](#footnote-20), не покидают режиссеров. Доминанта творческих стремлений меняется: утонченный психологический реализм Чехова, смелая тенденциозность Горького, земной натурализм Л. Толстого на какое-то время уступают свое место поискам реализма «возвышенного», образов «истинно поэтических», без которых театр «осужден на умирание»[[20]](#footnote-21).

Ради поисков «возвышенного» реализма Художественный театр (как недавно закрытая Студия на Поварской) обращается к «новым веяниям в драматической литературе», пытаясь найти для них «новые соответствующие формы драматического искусства»[[21]](#footnote-22). Но идет здесь {24} своим путем. Символистская драматургия не была целью театра, а всегда лишь средством. С ее помощью театр намеревался расширить потенциальные возможности реализма.

Видимо, поэтому создатели МХТ считали необходимым сочетать экспериментальную, поисковую работу над символистской драмой с более «спокойными» постановками русской классики. Так происходят в это время непонятные на первый взгляд перепады от «Драмы жизни» К. Гамсуна к «Горю от ума» А. Грибоедова, от «Бранда» Г. Ибсена к «Борису Годунову» А. Пушкина, от «Жизни человека» Л. Андреева к «Ревизору» Н. Гоголя. Работа идет по двум руслам, как будто совсем не соприкасающимся между собой. Но чем дальше, тем больше ручейков ответвляется от нового русла, чтобы напитать, пополнить, расширить старое и вечное русло реализма.

### \* \* \*

Первым спектаклем, показанным после возвращения из-за границы, было «Горе от ума». Им открылся сезон 1906 – 1907 года. Постановка была задумана еще в 1905 году, и репетиции велись в самый разгар декабрьского вооруженного восстания, когда Станиславский «старался доказать, что “Горе от ума” единственная пьеса, подходящая к революции»[[22]](#footnote-23). Однако ни тогда, ни тем более позже театр не считал нужным обострять ноты протеста, усиливать общественно-политическую тональность пьесы. Ее «революционность» понималась лишь как некое вечное стремление человечества к «свободе духа». Никаких современных аллюзий постановщики не допускали. Напротив: Чацкого не хотели видеть «обличителем», а Фамусова — «объектом его обличений».

Ради этого, минуя твердо закрепленные сценические каноны, вновь вернулись к истории, к точному быту грибоедовской Москвы. И увидели в Чацком пылкого, влюбленного юношу, отнюдь не «декабриста», не сложившегося, а лишь «будущего деятеля», того «настоящего русского человека 19 века», который «всегда обладал отличительной чертой — не убивать ничтожество, а с презрением проходить мимо него»[[23]](#footnote-24). Только в этом плане Немирович-Данченко и допускал современный аспект пьесы: Чацкий не мог «уничтожить» Молчалина, и этот тип людей расплодился в «наш век» в «несметном количестве».

В спектакле Чацкий — В. Качалов, прелестный, юный, безумно влюбленный, постепенно «становился желчным и едким… обиженным, оскорбленным и совершенно разбитым»[[24]](#footnote-25). В финале, «в заключительной реплике: “карету мне, карету”, сказанной голосом упавшим и как бы надорванным, слышалось… изнеможение вконец измученной души, а не вызов тем, от кого Чацкий бежит…»[[25]](#footnote-26)

Таким образом, желая касаться вопросов только «вечных и общих», театр вступал в невольный контакт с временем. Не герой, но «весьма обыкновенный смертный», Чацкий оказывался разбитым и уничтоженным «легионом крепостников». Характерно, что трагическая нота, прозвучавшая в комедии, возмутила реакционный лагерь прессы, обидевшейся за «героя, романтика, байрониста» Чацкого. Упрек театру в том, что «его Чацкий — не Россия будущего, а Россия настоящего»[[26]](#footnote-27), был точен. В исторически достоверную оболочку художественники заключали свою собственную боль, свою горечь подавленных иллюзий. Наверное, поэтому «старинная комедия Грибоедова оказалась самым сенсационным спектаклем в двух столицах за весь театральный сезон этого года»[[27]](#footnote-28).

Постановка «Горя от ума» дала возможность театру высказать и свое отношение к современности, и свою художественную позицию. «От быта к символу» поднимались лучшие сцены спектакля, особенно его блистательный III акт, где фантасмагория вихрем несущейся желчной клеветы настигала ничего не подозревавшего юношу. Так по-своему включалось новое сценическое произведение в поиски театра: комедия оборачивалась трагизмом, сквозь исторически точную атмосферу проступало символическое обобщение.

Стремление выразить современность иносказательно, в плане «общих» и «вечных» категорий сказалось еще более очевидно в постановке ибсеновского «Бранда», показанного в конце того же 1906 года. Правда, Немирович-Данченко, формируя будущий репертуар театра, писал Станиславскому летом 1906 года, что «Бранд» — «это самая революционная пьеса, какие я только знаю, — революционная в {25} лучшем и самом глубоком смысле слова»[[28]](#footnote-29). Но на тогдашнем языке Немировича-Данченко эта высокая оценка означала принятие именно абстрактной, общечеловеческой формы, в какой выступала у Ибсена идея преобразования общества.

Немировичу-Данченко всегда и особенно здесь был дорог ибсеновский напряженный интеллектуализм, который отвечал поискам «возвышенного» реализма. Правда, он вступал в известное противоречие с тяжелой натуральностью сценической формы, с теми привычными декорационными ухищрениями, с какими воссоздавались на сцене «натуральные» скалы, море, буря, «устраивались вздымающиеся, пенящиеся валы и трепался на них, ходуном ходил корабль, скрипя снастями и зачерпывая накренившимся бортом воду»[[29]](#footnote-30). Но талант В. Качалова преодолевал и тяжесть декораций, и холодную умозрительность пьесы. Его Бранд «зажигал толпу пророческими словами… своим пламенным энтузиазмом, своею смелою верой. Высоко подняла его толпа на руки, понесла под гимны, под рыдания, под экстазные крики, “видим, великое время грядет”»[[30]](#footnote-31).

Но та же толпа, поднявшаяся вслед за Брандом высоко в горы, забрасывает своего проповедника камнями, когда узнает, что он ведет ее на жертвы, ведет «в жизнь — через смерть». Так высокая философская трагедия Бранда, вдохновенно, романтически прочтенная Качаловым, прорываясь сквозь натуралистическую оболочку спектакля, тоже по-своему соприкасалась с современностью.

С той поры поиски трагедии становятся самой заметной, доминирующей тенденцией в искусстве Художественного театра. Проходя через «Горе от ума» и «Бранда», «Драму жизни» и «Жизнь человека», «Росмерсхольм» и «Анатэму», они достигают своего апогея в {26} «Братьях Карамазовых» и «Гамлете». Но и после этого не прекращаются, обретая каждый раз иное обличив, иную духовную окраску. При этом, как бы ни были различны все эти спектакли, в них проступало общее трагическое восприятие мира, мучительное сознание неразрешимости противоречий современности, разорванности духовного и материального начал жизни человека. Художественники стремились перевести эти искания в высокий поэтический план, найти цельность, гармонию и, наконец, увидеть выход. Однако почти помимо их воли и сознания в искусство театра входили дисгармоничные, искривленные образы чудовищного балагана жизни, «пира во время чумы», где люди жили на грани безумия, а высокая поэтическая гармония оставалась искомой.

«Бранд» стоял на перепутье. В нем «натуральность» прежнего Художественного театра еще спорила с условным философским планом ибсеновской драмы. Настоящей «революцией в искусстве» должна была стать, по мысли Станиславского, гамсуновская «Драма жизни», над которой он начал работать еще в пору своего увлечения опытами Мейерхольда в Студии на Поварской. Именно тогда, летом 1905 года, сложился замысел совершенно нового и неожиданного для сцены МХТ произведения.

Действительно, здесь впервые Станиславский собирался шагнуть в область «ирреального». Если в первом метерлинковском спектакле 1904 года («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри») происходила подмена, и гибель людей там определял не Рок, но все та же знакомая и вполне земная буржуазная Пошлость, то теперь потусторонняя, загадочная сила должна была овладеть судьбами людей. В связи с этим менялась вся эстетическая система театра. В реалистическое искусство вторгались принципы символизма.

Отсюда в замысел Станиславского входит идея «неподвижного» театра. Люди, выражающие «духовное», начало пьесы, наделяются чертами бесплотности, призрачности, барельефности. Они точно парят над землей, передвигаются медленно, торжественно, стремятся ввысь, к небу. По контрасту с ними «земное» начало предстает в облике дьявольского змеиного соблазна, греховной вакханалии, затевающей «пир во время чумы», на краю гибели, в последний день мира. «Драму жизни» режиссер понимает как возмездие герою-идеалисту, ученому-мечтателю Карено, спустившемуся на землю, поддавшемуся греховному, плотскому искушению.

Осуществить этот замысел было не так легко. Не только потому, что он был нов и непривычен, но главным образом потому, что его принципы вступали в противоречие с прежним методом театра. Условность должна была войти во все компоненты спектакля, в том числе и в игру актера. Легче шли навстречу новым задачам другие искусства: молодые художники В. Егоров и Н. Ульянов создали на сцене условный мир, далекий от достоверного норвежского быта. Получилась «картина, написанная как бы продольными полосами всех красочных цветов»[[31]](#footnote-32). А в III акте — на ярмарке — сцена заполнилась полупрозрачными лавками, в которых, по мысли режиссера, руки торговцев «медленно и торжественно» отмеряли ленту, «точно жизнь человеческую»[[32]](#footnote-33).

Музыку к спектаклю писал композитор нового направления Илья Сац, стремившийся передать то противоборство мистического и земного начал, которое лежало в основе режиссерского замысла. Особенной силы музыка достигала в сцене ярмарки, где мотив наглой, циничной и грубой пошлости сталкивался с мотивом строгого безмолвия смерти.

Гораздо труднее прививались новые принципы в актерском исполнении: проблема «отрешения от материи», давно волновавшая Станиславского, вновь остро встала перед ним в процессе репетиций «Драмы жизни». Как преодолеть «сопротивление материала» в актерском творчестве? Как стать на сцене бесплотным, призрачным, воздушным? Как передать «чистую страсть»? Ради этого Станиславский отнимает у себя — исполнителя роли Карено — и у других актеров «все внешние средства воплощения — и жесты, и движения, и переходы, и действия», потому что они кажутся ему «слишком телесными, реалистическими, материальными»[[33]](#footnote-34). Возникает разрыв духа и материи и устанавливается культ чувства. Но «безжестие» порождало не «бестелесность», а «скованность тела и души»[[34]](#footnote-35). Видимо, поэтому актер испытывал подъемы вдохновения лишь редкими мгновениями. Репетиции затягивались, и спектакль был показан зрителям лишь в начале 1907 года.

Премьера «Драмы жизни» стала беспримерным событием в истории МХТ. Никогда прежде зал Художественного театра не раскалывался так отчетливо на два враждующих лагеря. «“Драма жизни” имела тот успех, о котором я {27} мечтал, — пишет Станиславский 15 февраля 1907 года. — Половина шикает, половина неистовствует от восторга. Я доволен результатом некоторых проб и исканий.

Они открыли нам много интересных принципов.

Декаденты довольны,

реалисты возмущены,

буржуи — обижены»[[35]](#footnote-36).

Критики символистского направления поддержали Художественный театр в его отказе от «натурализма» и переходе к «стилизации», т. е. к условному языку искусства. Так произошло видимое сближение Станиславского и его театра с символизмом. Упрекали лишь в непоследовательности, двойственности постановки. В том, что режиссер сохранял подчас резкие натуралистические детали и не все актеры подчинялись стилизованной манере (например, И. Москвин своим «земным» исполнением роли Оттермана вступал в явный конфликт с «призрачностью» других актеров).

Видя борьбу «консервативных и революционных сил» внутри Художественного театра, который как бы молится разным богам (в «Бранде» — «заботясь о всей полноте реалистических подробностей», а в «Драме жизни» — заменяя этот «ненужный хлам» «только намеком»), Н. Эфрос все-таки считал, что «революция» «кончилась ничем»: «грандиозная задача — вырваться из тесной оболочки живой жизни»[[36]](#footnote-37) — осталась неосуществленной.

Справедливость этих слов подтверждало исполнение роли Карено самим Станиславским. Тем не менее ряд критиков высоко оценили его игру, почувствовав «какую-то воздушную отрешенность в слабо сложенных на груди руках артиста, в его медленных, плывущих движениях и, особенно, в его глазах, мечтательно, точно сквозь пелену, устремленных вдаль»[[37]](#footnote-38). Но сам Станиславский ощущал, как несвобода внешнего рисунка сковывала его чувство. Поэтому настроение его после «Драмы жизни» не было победным (позже он напишет, что «зашел в тупик»). Необходимо было продолжать лабораторную работу в поисках иного ключа к «творческому самочувствию». Главной проблемой оставалась по-прежнему разработка новой актерской техники, необходимой для создания возвышенных поэтических образов.

Разумеется, это вовсе не означало, что в глазах Станиславского была посрамлена сама идея «возвышенного» реализма, ради которой он предпринимал свои эксперименты. Негодным оказался лишь тот метод «неподвижного» театра, та эстетика замедленности и «отрешения от материи», которые он здесь опробовал. Но ведь они были продиктованы «ирреальностью» драмы. Значит нужны были иная драма и иная эстетика, помогавшие сохранить в поэтической форме естественность человеческого чувства, «правду жизни человеческого духа».

Здесь, в этом пункте и начиналось расхождение Станиславского с Мейерхольдом. И в Студии на Поварской, и в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, куда теперь были перенесены {28} его поиски, Мейерхольд последовательно развивал свои принципы «условного театра». Правда, подчас он тоже ощущал какое-то противоречие между своим режиссерским решением и актерской игрой. Однако выход из него казался Мейерхольду иным, чем Станиславскому.

Тема трагически разорванного сознания, тема чудовищного «балагана жизни», возникавшая в сложном переплетении трагифарсовых контрастов, объединяла «Драму жизни» с «Балаганчиком» А. Блока, поставленным почти одновременно с нею. По-своему перекрестились искания режиссеров и в постановках пьесы Л. Андреева «Жизнь человека».

Леонид Андреев как будто бы давал Художественному театру именно тот материал, который он так упорно искал. Молодой драматург считал себя «продолжателем» Чехова, идущим вслед за ним, но дальше — к обобщению, к синтезу, к символу. При этом был убежден, что остается в «Жизни человека» «строгим реалистом», и не соглашался признать эту драму символистской. Он равно открещивался и от «голого символа», и от «голой бесстыжей действительности», пытаясь удержаться в некой «средней» позиции между реализмом и символизмом.

В отличие от чисто символистских пьес Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Вяч. Иванова «Жизнь человека» действительно еще не порывала нитей связи с реальностью. В ней звучал трагически-гневный голос писателя, оскорбленного пошлостью жизни, поднимающего человека на бунт, призывающего к проклятию. Реальность символа в этом спектакле возникала как обобщение, извлеченное из трагизма самой действительности. Но трагизм жизни неотвратимо гнал человека к трагизму смерти. Бунт оказывался бессильным и бессмысленным, потому что в углу стоял «Некто в сером», он знал фатальную предопределенность судьбы Человека и судил ее безжалостным судом Рока. Здесь драма смыкалась с символизмом.

Прочитав «Жизнь человека», Станиславский воскликнул: вот где пригодится черный бархат! С тех пор принято судить об этом спектакле МХТ лишь в плане формальных открытий, заранее подвергая сомнению «негодную» попытку постановки этой «декадентской» пьесы, равно «ошибочную», как и постановка «Драмы жизни». Отчасти повинен в этом и сам режиссер, со свойственной ему суровой самокритичностью расценивший свою работу. Однако эта оценка решительно расходится с отзывами современников, видевших спектакль. Значит она требует известного пересмотра.

Спектакль имел несомненный успех. И зрители, и критика приняли его восторженно — как новое слово в искусстве Художественного театра. Правда, это не был тот успех, которого искал Станиславский. «Жизнь человека» не открыла ему тайны трагического искусства актера. «Несмотря на большой успех спектакля, — писал он позже, — я не был удовлетворен его результатами, так как отлично понимал, что он не принес ничего нового нашему актерскому искусству»[[38]](#footnote-39). Однако из его описания спектакля и из многочисленных рецензий и статей возникает вывод несколько иной.

«Жизнь человека» МХТ стала одним из первых опытов трагисатирического гротеска в русском театральном искусстве. Это было далеко не случайно. В таком искусстве возникла острая потребность. И не только в творчестве Станиславского. Трагическое восприятие времени, страх перед будущим, одиночество, потеря внутренней гармонии, ощущение кризиса, гнетущий разлад с всеобщей пошлостью мира и обращение к образам ирреальным, потусторонним — все это тревожило многих великих художников тех лет. Как бы различны, несхожи между собой ни были Блок и Брюсов, Врубель и Рерих, Рахманинов и Скрябин, Комиссаржевская и Мейерхольд, — каждый из них глубоко лично выразил общую смятенно-трагическую тему эпохи, облекая ее в исторически преходящие одежды символизма.

Своеобразно преломилась эта тема и в искусстве Станиславского. Именно поэтому сближение его с символизмом не было случайным. Символистом он, разумеется, не стал и не мог им стать. Он брал символистскую драму, даже не любя ее, чувствуя внутреннее сопротивление ее умозрительной отрешенности. Брал сознательно только ради поисков «возвышенного» реализма. Но помимо его воли, подсознательно вспыхивала и загоралась та подсказанная временем дисгармоничная тема ужаса, страха и гибели, в которой угадывались мотивы будущего экспрессионизма. А гармония высокой трагедии оставалась по-прежнему недостижимой.

В отличие от Мейерхольда, у которого вся постановка была подчинена условной схеме, Станиславский сохранял в центре спектакля образ *живого* человека. Вопреки указаниям драматурга, советовавшего избрать манеру «отраженную», тон «далекого и призрачного эхо», Станиславский настойчиво искал ключ к обобщенному образу Человека (Л. Леонидов), опираясь на искренние переживания актера.

{29} По контрасту с живым человеком весь остальной мир был представлен мертвой «схемой», «формальным протоколом». Сатирический гротеск доводил образ мещанского уродства до мертвящего абсурда: словно манекены, выстраивались в ряд крикливо галдящие гости: «Как богато! Как пышно! Какая честь!»

Мертвый мир сжимал свое кольцо вокруг живого Человека, гнал его к смерти. Постоянно чередуясь, сосуществуя, эти два плана — реальный и призрачный, живой и мертвый — сменяли друг друга, как «в кошмарном сновиденье», чтобы привести под конец к торжеству смерти, к жуткой пляске костлявых старушечьих рук, тянущихся к спящему последним сном Человеку.

Таким возникает этот полузабытый спектакль со страниц старых рецензий. И становится ясно, что значение его не сводится к открытию формального приема. «Жизнь человека», как и «Драма жизни», не была случайным произведением Художественного театра. По-своему выражая противоречия времени, спектакль открывал новые принципы сценического обобщения. «Тут мне было доказано, что есть возможность раздать рамки театра… — признавался Н. Эфрос в рецензии на спектакль. — Я увидал хоть в зародыше торжество нового приема… Общее важнее частного, конкретного… Тип выше фотографии… символ выше типа. И когда театр делает неожиданную удачную попытку подняться над типическим, — он делает великий шаг вперед… Может быть, Художественный театр постановкою “Жизнь человека” начинает новый этап в эволюции сцены»[[39]](#footnote-40).

Однако самому Станиславскому перспективы, открытые «Жизнью человека», не казались столь бесспорными. Если искусство сатирического гротеска и новизна сценической формы были достижениями безусловными, то трагический взлет правды «жизни человеческого духа» по-прежнему оставался величиной искомой. Режиссер чувствовал некий разрыв между обобщенностью сатирических образов и обычным житейским масштабом образов Человека и его Жены.

Это противоречие снималось в петербургской постановке Мейерхольда, где был выдержан единый {30} символистский стиль, где все покрывалось темой всеобщей пошлости, серости и механической бездушности человеческого общества. Здесь была потеряна тема живого человека, и потому не нужны были переключения из реального плана в мертвый, призрачный. Спектакль приобретал единый, символически обобщенный смысл.

Внутренне полемизируя с Мейерхольдом, Станиславский стремился подойти к той же цели — высшему трагизму — с другой стороны. На всю жизнь одержимый чувством правды, он искал свой ключ к поэтическому театру.

Теперь искусство Станиславского отмечено поисками идеала, волей к преодолению ужаса действительности, к выходу из кризиса, который переживала русская интеллигенция в тяжкие годы послереволюционной реакции. Идеал для него облекается уже не в чеховские, а скорее в толстовские одежды. Единственная мудрость жизни видится в стремлении к нравственному очищению человека. Уход от «грубого и грязного» мира в мир чистой, первозданной природы — только он может спасти человека, вернуть ему потерянную гармонию. Как и многим художникам той поры, ему становится близкой тяга к юности человечества, к примитиву «варварства», к непосредственности, неискушенности, наивности детского восприятия мира.

Так естественно зреет в сознании режиссера концепция «Синей птицы» М. Метерлинка. И возникает она под несомненным влиянием идей Толстого и Сулержицкого.

Может быть, Станиславскому (да и всем художественникам) не хватало встречи именно с таким человеком, как Сулержицкий. Не только потому, что этот человек был разносторонне талантлив и хорошо знал жизнь, но и потому, что не кто иной, как Сулержицкий помог Станиславскому преодолеть душевный кризис, помог созреванию той высокой «общей идеи», к которой тяготело творчество великого режиссера. Сулержицкий поддержал и новаторские искания Станиславского, когда тот в этом более всего нуждался: он стал первым помощником его по «Драме жизни» и «Жизни человека», а позже — в Студии — первым горячим защитником и проводником его «системы». Но, пожалуй, сильнее всего дорожил Станиславский своей духовной близостью с Сулержицким, у которого нравственное учение Толстого превращалось в активную, действенную силу воспитания человека.

Идея любви к людям и отрицания насилия в любом виде кажется теперь Станиславскому единственно достойной внимания. Остро пережив попытку революционного преобразования в стране и обратную волну реакции, как и прежде убежденный в том, что театр должен сторониться политики, он устремляет все свое внимание на исследование внутреннего мира человека, «жизни человеческого духа». На сцене он признает властителем лишь духовное начало. Внешний, материальный мир, мир вещей, быт теряют свое прежнее назначение. Мертвые вещи теперь одухотворяются, становятся уже не равнодушными или враждебными свидетелями духовной жизни человека, а полноправными соучастниками потаенной жизни Природы. Идея пантеизма входит в творчество режиссера.

Мысль о возвращении к природе — в идейном и эстетическом плане — и была тем якорем спасения, за который ухватился режиссер в этот переломный, кризисный для него момент. Увлеченный танцами Айседоры Дункан, он находит в ее искусстве свой девиз: «красота, простая, как природа»[[40]](#footnote-41).

Для «Синей птицы» этот девиз преломился в наивной простоте детского восприятия. Мир глазами ребенка — вот формула, в которую укладывается образ будущего спектакля. Как всегда у Станиславского, эта формула одновременно открывает и эстетическую, и этическую позицию: мысль о необходимости нравственного очищения диктует обращение к чистоте детского взгляда на мир. Мистицизм Метерлинка Станиславский понимает не как «страх смерти», а как нечто таинственное, непостижимое, что скрыто от человека в природе.

«Дым фабрик скрывает от нас красоту мира…

Иногда мы схватываем настоящее счастье… там вдали, в открытом поле, под лучами солнца, но это счастье, подобно синей птице, чернеет, едва мы входим в тень смрадного города», — с такими словами обращался режиссер к труппе после прочтения «Синей птицы».

«Дети ближе к природе, из которой они так недавно произошли… — продолжал он. — Попробуем и мы помолодеть на тридцать лет и вернуться к отрочеству.

Постановка “Синей птицы” должна быть сделана с чистотой фантазии десятилетнего ребенка»[[41]](#footnote-42).

Чтобы передать ирреальное, таинственное, призрачное, чтобы заставить публику «искренно верить на сцене ирреальному», лучше всего обратиться к «простоте богатой фантазии» детских рисунков. «Пусть эти рисунки послужат нам материалом для эскизов декораций», — говорил режиссер.

{31} Из этого режиссерского замысла и выросли удивительные, чистые и наивные декорации художника В. Егорова, родилась новая, неожиданная музыка И. Саца, увлекающая за собой детей — «Мы длин‑ной ве‑ре‑ни‑цей пой‑дем за си‑ней пти‑цей», возникали на сцене все эти фантастически-реальные фигуры Сахара, Хлеба, Огня… Словом, появился осенью 1908 года тот самый знаменитый спектакль, который до сих пор живет на сцене Художественного театра.

Станиславский вложил в эту «детскую сказку» многое: то, что волновало его неуемную художественную фантазию еще со времен гауптмановских постановок Общества искусства и литературы; то, что сдержанно проступало сквозь чеховскую обыденность, сверкало в «Снегурочке», подчиняло себе мистический ужас «Слепых». Здесь полно и беспрепятственно вылилась романтическая стихия творчества великого режиссера, его страсть к поэтическому преображению действительности, его тяга к сказочной мечте, способной вернуть человеку душевную гармонию.

Режиссер нашел сценическое решение пьесы Метерлинка потому, что давно испытывал склонность к органической, неотрывной связи символического и реального, к единству метафорического и документального, обобщенного и натурального в искусстве театра.

### \* \* \*

Спустя две недели после премьеры «Синей птицы» Художественный театр праздновал свое первое десятилетие. Вместе с ним отмечала юбилей театра вся русская прогрессивная общественность. Праздник МХТ превратился в большое событие русской художественной культуры начала XX века. В самом деле, за десять лет Московский Художественный театр стал не только лучшим театром России, но и лучшим театром мира. Крупнейшие театральные критики страны на страницах печати дали анализ десятилетнего пути театра. С отчетом о художественной деятельности МХТ на его юбилее выступил К. С. Станиславский. Он говорил о том, что Художественный театр «возник не для того, чтобы разрушать прекрасное старое, но для того, чтоб посильно продолжать его», он говорил о прекрасном завете Щепкина — «берите образцы из жизни и природы», ибо материал жизни «прекрасен и прост, как сама природа».

«Десятилетняя работа нашего театра, — сказал Станиславский, — беспрерывный ряд исканий, ошибок, увлечений, отчаяний и новых надежд, о которых не знает зритель». Он выделил — как самый важный и глубокий — чеховский период исканий, затем горьковский, когда «театр отражал жгучие общественные вопросы», когда актеры «научились жить на сцене тем, что захватывает нас в жизни».

«Нам не хватало иного, — говорил он, — то есть тех художественных средств, которые помогают артистам самим вырастать до возвышенных переживаний больших отвлеченных чувств». И тогда начался «период метания». Он не был бесплоден. «… Идя от реализма и следуя за эволюциями в нашем искусстве, мы совершили полный круг и через десять лет опять вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом»[[42]](#footnote-43).

Так Художественный театр «вернулся к реализму», обогащенному исканиями последних {32} лет. «От быта к символу» — вот принцип, который проводится теперь в его новых постановках как «самый правильный путь сценической интерпретации»[[43]](#footnote-44). Первым спектаклем второго десятилетия стал гоголевский «Ревизор», показанный в декабре 1908 года. На этой постановке вновь соединились усилия Станиславского и Немировича-Данченко (одно время они работали порознь). Возвратились они и к художнику В. А. Симову. И поначалу могло показаться, что Художественный театр бросил дерзкие новаторские затеи.

Как и в «Горе от ума», режиссеры прежде всего стремились «содрать» с «Ревизора» ту «кору рутины», ту «пресловутую традицию», которая «обволокла и окутала истинную психологию». Ради этого обращались к быту. Но черты быта использовались для того, чтобы подняться от «быта к символу» и дать сгущенный образ «провинциального чиновничества», образ «казенного дома»[[44]](#footnote-45). Наиболее проницательные, близкие театру критики поняли это намерение режиссеров. Они увидели, как театр возвращается к своему исконному умению создать подлинную во всех деталях жизнь дома, всех его комнат, коридоров и закоулков, жизнь, продолжающуюся и за окнами, во дворе, показать, как «необозначенные» у Гоголя «дворовые девчонки торопливо волочат перину в комнату прибывающего высокого гостя», и дать все это «живьем».

Но, видя это, они чувствовали, как «из реалистических деталей пьесы, овеянных свежим воздухом глухой русской провинции, слагалась какая-то глубокомысленная поэтическая фантасмагория», как «смешные герои комедии… превращались в собрание зловещих уродов», а «когда приезд настоящего ревизора застает всех врасплох и повергает в оцепенение ужаса, — комедия превращается в трагедию»[[45]](#footnote-46). Трагикомический гротеск раскрывает «вещий смысл» гоголевской комедии.

В этом скопище уродливо-преувеличенных фигур, точно снятых с рисунков Боклевского, двигающихся медленно и деревянно, среди этих «кувшинных рыл» легко скользит изящный, избалованный светский мальчик Хлестаков — А. Горев, с байроническим профилем и с необоримой уверенностью, что «вся жизнь для него — только игра». Так своеобразно преломилась здесь та прежняя трагисатирическая концепция мертвого, уродливого мира, где теперь уже нет героя, нет живого человека, остался только легкий, воздушный, играющий в жизнь паяц.

После «Ревизора» Станиславский на целый год отходит от режиссуры, увлеченный новыми опытами по созданию «системы», которые позже попробует применить на репетициях тургеневского «Месяца в деревне». В это время заметно активизируется режиссерская деятельность Немировича-Данченко. Вдумчивая и результативная его работа приводит театр к бесспорным и высоким победам. Немирович-Данченко продолжает по-своему поиски трагедии и создает вскоре спектакль, который явится действительной вершиной всей творческой деятельности театра этих лет, — подлинную современную трагедию «Братья Карамазовы». Извлекая рациональное зерно из мятежных исканий Станиславского, Немирович-Данченко мудро учитывал уровень современной сцены и современного зрителя. И если первый чаще всего опережал своими открытиями время, предугадывая будущее театра, но вступая в противоречие с настоящим, то второй очень точно знал, что необходимо именно сегодня, что будет понято и принято сейчас. И побеждал именно поэтому.

К свершениям Немирович-Данченко пришел не сразу. После неудачи с «Борисом Годуновым», где попытка преодоления «натуральности» прежнего метода и поиски «поэтической правды» снижались холодной патетикой актера, режиссер вновь поставил пьесу своего любимого драматурга Ибсена. «Росмерсхольм» увлек его возможностью погрузить театр в глубины философской поэзии. Та «трагическая тревога», которая постоянно жила в эти годы в душе режиссера, толкала его в каждом спектакле к философскому осознанию судеб интеллигенции и революции. Так преломилась в его сознании и драматическая коллизия ибсеновской пьесы: «драма идей» воспринималась не отвлеченно, но в тесном переплетении с той проблемой ответственности и выбора, которую жизнь выдвигала в эту пору перед каждым русским интеллигентом.

В искании новых поэтических форм театра Немирович-Данченко пошел своим путем: он стремился найти путь к символизму Ибсена через быт, сгущенный до символа. Принцип отказа от мелочной детализации, отбора лишь необходимого привел его к строгой экономии выразительных средств. Смелые формальные открытия Станиславского и Мейерхольда в постановках «Жизни человека» (черный бархат и серые сукна) претворяются Немировичем-Данченко в «Росмерсхольме» с точным чувством меры и сдержанностью.

{34} Нейтральные серо-зеленые сукна, скупые детали обстановки, тревожная световая атмосфера помогают войти во внутренний мир обитателей старого дома Росмерсхольма. Мизансцены сведены к минимуму, долгие диалоги ведутся почти при неподвижности персонажей. Все подчиняется напряженной мысли.

Однако интересный режиссерский образ не был поддержан актерским исполнением. Как и в «Драме жизни», неподвижность сковывала актерские эмоции. Ибсеновский рационализм не был вдохновлен искренним чувством. Проблема актера в условно-обобщенной драме оставалась открытой.

После этого Немирович-Данченко сделал попытку подойти к символистской драме с другой стороны, как если бы это была привычная психологическая пьеса чеховского направления. Именно в такой манере была поставлена весной 1909 года первая часть трилогии К. Гамсуна «У врат царства». Снова вместо отвлеченных сукон «Росмерсхольма» возводилась «четвертая стена», после аскетической суровости актеров опять окружала теплая достоверность норвежского быта. И воздушная отрешенность «внеличного» образа Карено — Станиславского из «Драмы жизни» сменялась человечной близостью, доступностью образа Ивара Карено — Качалова, совсем не мессии, не пророка, но современного интеллигента, стоящего перед выбором, на пороге компромисса. Спектакль и особенно качаловское исполнение покоряли зрительный зал своей мягкой интеллигентностью.

Постановка «У врат царства» долго сохранялась в репертуаре Московского Художественного театра, но в эстетическом плане была лишь повторением пройденного, отступлением на старые, испытанные позиции. И Немирович-Данченко это хорошо понимал.

Тогда он решил поставить по-своему пьесу Леонида Андреева «Анатэма» и достиг победы. Произошло это прежде всего потому, что тут в аллегорической форме проступала большая, остросоциальная, современная идея, звучал «вопль к небу всех голодных и несчастных». В этой пьесе Немировичу-Данченко была дорога идея свободы, ради нее он закрывал глаза на известную декламационность авторской манеры. «Я нахожу, что наш театр за последние годы отстал от своего назначения — идейности… — говорил он актерам во вступительной беседе об “Анатэме”. — Мы очень отстали от идеи свободы, в смысле сочувствия страданиям человечества». Он был уверен в том, что со сцены Художественного театра должен вновь прозвучать «тот идейный колокол, который так громко звучал прежде, когда ставили Гауптмана, Штокмана и Горького»[[46]](#footnote-47).

Путь к социально-философскому трагизму пьесы Немирович-Данченко видел не в «геройстве на сцене», хотя бы «картонном» (на чем настаивал автор), а в том, чтобы «доходить до самых сильных сценических воздействий, эффектов через максимальную искренность и простоту переживания или, точнее, через переживание простоты». Режиссер был уверен, что «путем таких переживаний простоты можно подойти к трагическому»[[47]](#footnote-48).

Спектакль начинался с точных земных заря-совок, «когда на обожженной солнцем пыльной дороге с нищими лавчонками Давид — “радующий людей” говорит ободранной, замученной, но теперь настроенной радостно толпе свою волю». От простого быта спектакль поднимался к острым гротескным ритмам дикой пляски, которую под визг и грохот безобразного оркестра вел Анатэма-Нуллус. «Это, конечно, самый замечательный момент спектакля, — писал Н. Эфрос. — Замечателен был в нем Качалов с беспощадным сарказмом, перегибающимся в трагический ужас на страшной маске Нуллуса, в которой были мастерски слиты химера парижского Notre Dame и окарикатуренное изображение Победоносцева. Но замечательна была и толпа, самый хоровод, по Гойевски стилизованный, имевший в своих движениях особый жуткий ритм»[[48]](#footnote-49).

Качаловский образ Анатэмы, «испепеленный огнем бунта против неба», и был вершиной того трагисатирического гротеска, к которому тяготело искусство Художественного театра, поднимавшееся здесь от быта к символу.

Вопль мировой нищеты выливался в бунт против человека, гуманиста, захотевшего накормить всех голодных и несчастных, но не сумевшего свершить это чудо — дать справедливость. На голову Давида Лейзера, как и на голову Бранда, обрушиваются камни — толпа предает смерти того, кого недавно прославляла. Кровь пролилась, но человек не стал от этого счастливее. Нет справедливости в мире. Нет гармонии человека и неба. И Анатэма, дух отрицания, сеющий смуту на земле, бросает вызов небу: «Восстань, земля! Перепояшься мечом, человек!»

{35} Спектакль открывался и заканчивался условно-аллегорической сценой перед огромными вратами в Неизвестность, у подножия некоего существа, охраняющего входы. Ни пролог, ни эпилог не отворяли врата в будущее, переводя авторскую мысль о безвыходности человеческого существования в монументальную метафору. Мысль эта, проникнутая философией отчаяния и неверия, выдвигала в центр «Анатэмы», так же как в центр «Драмы жизни» и «Жизни человека», искривленные, дисгармоничные образы трагического гротеска.

Откровенный богоборческий призыв нового спектакля Художественного театра возмутил Святейший синод, и после 37‑го представления, спустя три месяца со дня премьеры, в январе 1910 года один из самых сильных и значительных спектаклей той поры был снят с репертуара. Но открытия его не пропали даром. Его мотивы — идейные и художественные — нашли более глубокое и совершенное продолжение в спектакле «Братья Карамазовы», поставленном Немировичем-Данченко осенью того же 1910 года.

### \* \* \*

Вскоре после «Анатэмы», в самом конце 1909 года, Художественный театр показывает тургеневский «Месяц в деревне». Это была единственная постановка, осуществленная К. С. Станиславским до «Гамлета» (за этот срок Вл. И. Немирович-Данченко успевает выпустить шесть спектаклей). Режиссер был по-прежнему полон замыслов, но воплощались они все реже, все труднее. Остро переживал Станиславский запрещение «Каина», задумывался о других байроновских трагедиях — «Манфреде», «Сарданапале», но понимал, что «никто из нас не может играть этих ролей»[[49]](#footnote-50). Мечтал поставить новую пьесу Александра Блока, но, прочитав «Песню Судьбы», отказался от нее.

Отношения Художественного театра и прежде всего Станиславского с Блоком всю жизнь складывались драматично. Художники всегда испытывали взаимное влечение, любили друг друга, их пути и судьбы постоянно перекрещивались, однако не сливались. Происходили встречи, обмен письмами, Блок присылал или читал свою новую пьесу Станиславскому, тот каждый раз увлекался, искренне хотел ее поставить, потом остывал и не ставил.

Александр Блок ценил в Станиславском-художнике «чудесное соединение жизни и искусства»[[50]](#footnote-51). Он не колеблясь выбирал путь Художественного театра, более человечный и менее отвлеченный, нежели путь Мейерхольда. Хотя он и был бесконечно благодарен Мейерхольду за постановку «Балаганчика», тем не менее его все больше и больше пугало «проклятие отвлеченности», которое висело над всей «символической школой».

Теория и практика Блока не были в ту пору согласны, творчество не слушалось призывов разума. Воюя против «отвлеченности», поэт оказывался в ее плену. «Проклятье отвлеченности преследует меня и в этой пьесе»[[51]](#footnote-52), — {36} признавался он, работая над «Песнью Судьбы». Власть «лирического» плена, проблески неясных, будущих форм драмы, печать «непреодоленной отвлеченности» усложняли работу, отдаляли ее от тех «простых и естественных» форм, от верности «природе человека», к которым тяготело творчество Станиславского.

Вот почему Станиславский и не принял новой пьесы Блока, хотя ему была необыкновенно близка и драгоценна ее «тема о России», «об интеллигенции и народе», которой поэт «сознательно и бесповоротно» посвятил жизнь[[52]](#footnote-53). Явись режиссеру «Песня Судьбы» несколькими годами раньше, до опытов Студии на Поварской, до постановок «Драмы жизни» и «Жизни человека», возможно, он и поставил бы ее как желанный эксперимент в поисках «возвышенного» реализма. Теперь же он воспринял пьесу Блока лишь как опыт отвлеченной, символической драмы, который мог бы только вернуть его к уже пройденному этапу.

«Строжайший суд» Станиславского решил все. Пути двух художников разошлись, чтобы через несколько лет вновь скреститься на новой драме Блока «Роза и Крест», а потом опять разойтись… Тогда, в 1909 году, Станиславский предпочел взять драму более традиционную, но способную вернуть театр «к реализму, обогащенному опытом, работой, утонченному, более глубокому и психологическому». Этой драмой стал тургеневский «Месяц в деревне». Режиссер рассчитывал, что на нем театр «окрепнет» в реализме, а затем снова отправится «в путь на поиски. Для этого и выписали Крэга»[[53]](#footnote-54).

Как видим, приглашение английского режиссера Гордона Крэга для постановки шекспировского «Гамлета» было не «случайным эпизодом»[[54]](#footnote-55), а необходимым звеном в цепи исканий Художественного театра. Решение было принято в январе 1909 года. Вскоре весь театр был уже увлечен крэговским замыслом, но спектакль вышел лишь в самом конце 1911 года. Целых три года велась интереснейшая, противоречивая, сулящая огромные открытия, а подчас и безнадежно мучительная работа над «Гамлетом». Никто не мог поручиться за тот или иной исход этого небывалого в истории МХТ опыта.

В паузах между репетициями «Гамлета», иногда достаточно продолжительных, Станиславский практически знакомит актеров со своей новой «системой». Пробы на репетициях «Ревизора» переносятся теперь на постановку «Месяца в деревне». Существенно важным становится не только и даже не столько выпуск очередного спектакля, сколько постижение новой актерской техники. Режиссер избирает особую манеру игры, близкую той, которая была опробована им в «Драме жизни» (и Немировичем-Данченко в «Росмерсхольме»), а здесь как нельзя более подходила к тем «тонким любовным кружевам, которые так мастерски плетет Тургенев».

Чтобы «обнажить на сцене души актеров», «пришлось снова прибегнуть к неподвижности, к безжестию… Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей»[[55]](#footnote-56). То, что не получилось в «Драме жизни» и «Росмерсхольме» с их абстрактными чувствами, отвлеченными от живой человеческой психологии, то было достигнуто в тургеневском спектакле с его психологизмом. Прежняя чеховская техника подтекста, «скрытости» чувств, недосказанности душевных движений доводилась здесь до виртуозности, органически соединяясь с находками «условного театра». Так подтверждалась известная формула Станиславского о том, что «всякое отвлеченье, стилизация, импрессионизм на сцене достижимы утонченным и углубленным реализмом»[[56]](#footnote-57).

Спектакль «Месяц в деревне» получился пленительным и совершенным произведением прежде всего потому, что новая, «душевная» актерская игра вскрывала тревожно-современную, лирически окрашенную мысль. Та тема интеллигенции и народа, то влечение духовно утонченной, совестливой натуры героя к загадочной и смелой разрушительной силе, несущей ему гибель, которое тронуло Станиславского в отвергнутой им блоковской пьесе, здесь предстали в психологически «безошибочном» варианте.

Главная мысль, ради которой ставилась эта грустная комедия Тургенева, вела к разрушению «эпического покоя дворянской жизни», к разрыву «тонкого эстетизма» психологических кружев от соприкосновения с «глотком свежего воздуха» (в момент увлечения Натальи Петровны студентом Беляевым — человеком «базаровского отношения к жизни»[[57]](#footnote-58)). При этом не {37} «человек базаровского отношения к жизни» становится героем драмы, но «тонкий эстет», чуть старомодный, чудаковатый и рыцарски благородный Ракитин, каким его увидел и сыграл Станиславский.

Герой блоковской «Песни Судьбы», едва заслышав зов Судьбы, свободный зов Природы, безоглядно уходил из своего уютного дома, от своей прелестной жены. В этой безоглядности не было ни жалости, ни печали о прошлом. Скорее жестокость осознанной необходимости. Станиславский не приемлет душой этой стихийно-разрушительной необходимости. Все понимающий и сам бесконечно несчастный Ракитин как бы находит в себе силы подняться над остротой сегодняшней ситуации, стать мудрее своего времени. Он мужественно признает необходимость «свежего воздуха», но вовсе не уверен в том, что ради этого следует уничтожить поэзию прошлого, разорвать тот тонкий «кружевной» эстетизм, который составлял особое очарование усадебной дворянской культуры.

Развивая мотивы «Вишневого сада», Станиславский словно внутренне полемизирует с категорическим императивом поэзии Блока, пришедшего в эти годы к мысли о «возмездии», к трагическому приятию идеи гибели старой русской культуры во имя будущей свободы. Он готов осудить вместе с Блоком и осуждает «надменное этикетное барство», но стойко продолжает защищать гармонию, поэзию и красоту высокой эстетической культуры.

Комедию «Месяц в деревне» режиссер прочитал как печальную историю непонятого и отвергнутого душевного благородства, как драму разрыва утонченного эстетизма. Весь внешний облик спектакля естественно подчинился эстетической тональности образа Ракитина. Художник М. Добужинский, впервые приглашенный в Художественный театр, с безупречным чувством меры воскресил на сцене 40‑е годы прошлого столетия в светлой дымке поэтического увядания, с застенчивым лиризмом, разлитым во всей атмосфере спектакля.

{38} Быть может, последний раз в своей истории Художественный театр с такой лирической силой воскрешал на сцене поэзию прошлого на грани ее умирания. Словно прощаясь с ней и не желая расстаться, он как будто говорил своим зрителям: нет, посмотрите, все-таки есть в этом уходящем и гибнущем нечто такое, что неподвластно времени, что вечно сохранит в себе черты душевного благородства истинной русской культуры. В таком любовании стариной не было ни грана холодного стилизаторства. Только необходимая потребность лучших представителей русского искусства спасти, сохранить для будущего, перенести на тот берег неумирающие эстетические и этические ценности вдохновляла театр. В страшной, разорванной противоречиями, «неуютной» реальности художественники настойчиво искали прибежища для светлой, изящной гармонии, теплой, уютной человечности и «красоты внутреннего мира человека»[[58]](#footnote-59).

В мягкой, элегической интонации «Месяца в деревне» не чувствовалось ни сентиментального всепрощения, ни безвольного снисхождения к «этикетному барству». Скорее желание вывести достойного человека за рамки исторической и социальной иерархии, познать «жизнь человеческого духа», барством не ущербленную. Когда же человек оказывался не только бессильным выйти за эти жесткие социальные рамки, но прямо служил им опорой и охраной, — и у Станиславского, и у Немировича-Данченко хватало сил с ним разделаться, доставало злости и желчи, чтобы эти иерархические лестницы, эти «столпы общества» порядком расшатать.

Доказательство тому — спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, поставленный Немировичем-Данченко весной 1910 года, и образ одного из главных «мудрецов» — генерала Крутицкого, сыгранный Станиславским. Как это получалось почти с каждой классической постановкой той поры, «Мудрец» раскрывал «эпическое течение жизни», но затем, чтобы тут же его взорвать. История преподносила уроки современности.

«В общем тоне исполнителей самое важное — найти огромное эпическое спокойствие, — говорил Немирович-Данченко. — Точно тысячи лет так жили и будут так жить еще тысячи лет. Только что произошла крупная реформа (61‑й год), где-то появились новые люди, новые мысли, новые слова. Но сюда ворвутся только слова Городулина. Ничто не изменится»[[59]](#footnote-60).

Перед зрителями возникал сгущенный, саркастический образ пореформенной чиновной России, которая тщетно пыталась удержать развал государственной машины. Заросшие мхом, глухие ко всему новому, ненавидящие свежий ветер перемен, «мудрецы» еще подпирали собою старые «законные» устои, писали «трактаты о вреде реформ вообще», заботились о том, чтобы сохранить нетронутым «эпический покой» крепостничества. Но убийственный смех, который сопровождал каждый их сценический шаг, поднимал спектакль на высоту громадного социального и политического обобщения. Зловещий гротеск, рождавшийся глубоким постижением характеров, вел к саморазоблачению консерватизма всех мастей. Недаром спектакль этот пришелся по душе В. И. Ленину (он видел его позже, уже после революции, и высоко оценил образ Крутицкого — Станиславского).

Конец старой России близился — «мир расшатался», и спектакль ясно предсказывал это. Атмосфера жизни все больше насыщалась катастрофичностью. Поиски гармонии в тургеневском спектакле казались утопичными и тщетными. «Затишье» «Месяца в деревне» стало для Художественного театра лишь затишьем перед бурей. Кричащие противоречия времени вновь ворвались на его сцену. Ворвались затем, чтобы достигнуть своего апогея в лучшем создании театра и лучшей постановке Немировича-Данченко этих лет — спектакле «Братья Карамазовы». Два вечера подряд, в течение которых исполнялись «отрывки из романа» Достоевского, ввергали зрителей в стихию современного трагического искусства. Наконец-то поиски трагедии, которые вел театр все эти годы, завершились огромным и безусловным успехом.

Из этого прорыва к трагедии некоторые критики готовы были сделать поспешный вывод о том, что отныне Художественный театр, изменяя себе, возвращается вспять, к старому театру открытых темпераментов и бурной динамики. Действительно, все как будто противоречило здесь, в Достоевском, чеховской сдержанности, «скрытости» душевных движений и замедленности внешнего действия. Писатели словно родились антиподами: скромная, деликатная лаконичность будто бы вступала в противоречие с откровенным исповедничеством, камерность чувств, уходящих в глубокий подтекст, — со стихией бунта человеческих страстей, сознания, воли.

Однако, несмотря на внешнюю противоположность писателей, художественники восприняли приход Достоевского на сцену не как отрицание Чехова, не как отмену, а как продолжение {40} и развитие его творческих принципов. «Многомоторность» чеховской драматургии как бы представала для них иначе одетая, в «полифоничности» манеры Достоевского. Долго копившаяся в «подводном течении» неудовлетворенность жизнью бурно изливалась наружу. Новые времена переплавили «диалектику души» в такое противоречие разорванного сознания, которое уже не могло не закончиться взрывом.

«Диалогический» роман Достоевского потребовал от художественников предельной мобилизации всего прежнего опыта, глубинной раскопки потаенной, подсознательной «жизни человеческого духа», анализа всей сложности взрывчатого, неконтактного сосуществования людей. Приход к открытым трагическим темпераментам вовсе не означал возврата к сценической «условности» дочеховского театра. Здесь рождалась новая форма трагизма XX века, в которой чеховская простота и правда поднимались на высшую ступень художественной обобщенности.

«Братья Карамазовы» стали, по определению Немировича-Данченко, «подлинной современной трагедией» прежде всего потому, что с такой фанатической силой звучала теперь, в дни реакции, жестокая боль разорванного сознания героев Достоевского, вышли на поверхность лихорадочные и тщетные поиски справедливости, бунт человечности против бесчеловечного строя, всколыхнувший души таких громадных актеров, как Москвин, Качалов, Леонидов. Но, наверное, еще и потому, что трагизм их образов возвышался особым сценическим решением. То «царство актера», за которое ратовал Немирович-Данченко, здесь торжествовало свою победу благодаря новому режиссерскому приему.

Немирович-Данченко тонко чувствовал стиль романа и, чтобы сохранить его повествовательное начало в спектакле, применил сознательную условность. Прием «сукон» и «кадрирования» сцены незримо переводил актеров в иное сценическое измерение. Актер воспринимался теперь как фигура внебытовая, выходящая за пределы «четвертой стены», выступающая за границы той комнаты, которая лишь намеком угадывалась в «кадре». Вот этот элемент сценического обобщения и позволял актерам, пренебрегая мелкими бытовыми подробностями, восходить на трагическую высоту, подниматься до символа. Прорыв блокады «детерминированности» человека своей средой дарил свободу. Специфический русский «надрыв» становился надрывом общечеловеческим.

Один из рецензентов «Братьев Карамазовых» заметил, что у актеров появился особый элемент «чтения», словно они все время чувствовали, что не просто играют пьесу, а читают «отрывки из романа». Этот элемент «чтения», очевидно, и давал актеру свободу владения образом, дарил ту творческую раскованность, которая как бы ставила актера выше образа. Особенно ясно это проявилось в сцене кошмара Ивана Карамазова, его разговора с чертом, где манера «концертного» исполнения, сохраняющего известную дистанцию между актером и образом, позволяла Качалову с импровизационной легкостью жить попеременно в двух ролях огромного масштаба.

Несомненно, что именно в эти моменты, как прежде в андреевском Анатэме, актер поднимался до трагического гротеска, до какого-то фантастического трагизма. «… Трагедия в том, что Черт, как и Бог, живут и спорят в нем, в Иване, — писала Л. Гуревич. — Мука и напряжение последней борьбы искажают лицо Ивана, оно делается неузнаваемым, страшным, старым… Фантастическими тенями растет ужас на сцене, — и кажется, что фантастически растет самая фигура Ивана, когда он вдруг медленно приподнимается на диване, и голос Черта в нем, визгливо и исступленно, провозглашает его устами, что человек — бог и все позволено человеку-богу…»[[60]](#footnote-61).

Поразительная смелость и свобода владения образом, которому будто бы «все дозволено», проступала и в гениальном трагифарсе москвинского «Мочалки» — штабс-капитана Снегирева. «Возбуждение, боль постоянная (он все время топчется, срывается с места), испуганное шутовство — все это взято смело, сразу и приподнято до изображения трагического, — отмечал П. Ярцев. — … г. Москвин играет вообще очень смело, но он все переживает, с начала до конца, и потому все может в роли»[[61]](#footnote-62).

Актеры, словно вырвавшись из долгого плена, вдруг стали подлинными властителями сцены. Прорыв к трагедии свершался не только в образах, которые требовали высшей формы трагического гротеска. Тот же Леонидов, в абстрактном андреевском Человеке с трудом ощущавший, что «он сам может быть в трагическом положении», здесь поднялся до истинного, великого трагизма. Но не потому, что его Дмитрий Карамазов был связан с бытом, а потому, что, свободный от быта, был «унесен» огромной, близкой самому актеру, остросовременной темой.

Здесь актер постиг особую, современную форму трагизма. Это не был ни старый романтический, ни «скрытый» чеховский, ни абстрактный {41} андреевский трагизм, но острый, нервный, раздерганный, доходящий до безумия «надрыв», свойственный людям именно той поры, 10‑х годов нашего века. Да, то была воистину душа, «сорвавшаяся со всех петель, выбитая изо всякой колеи, налитая до последних краев смертельным ужасом, каждую минуту умирающая в исступленном отчаянии, пьяная всеми хмелями, отравленная всеми ядами, какие скопил “дьяволов водевиль” — жизнь человеческая»[[62]](#footnote-63). Вот почему трагическое безумие Митеньки — Леонидова было по-своему родственно той высшей форме трагического гротеска, которого достигали Качалов в Иване и Москвин в Снегиреве.

Настоящий художественный успех «Братьев Карамазовых» принес театру уверенность в том, что «новое направление» взято верно. Поиски «простого, важного и вечного в искусстве» себя оправдали. Надолго оторванный болезнью от театра, Станиславский посылает Немировичу-Данченко восторженные телеграммы и письма, поздравляя с «победой огромной, открывающей перспективы». Создатели МХТ мечтают об инсценировке «Войны и мира», «Униженных и оскорбленных» и даже Библии и диалогов Платона. Для Станиславского ценно было также и то, что Немирович-Данченко вел репетиции «Карамазовых» в духе его новой «системы», внося в нее свои коррективы, чтобы нащупать пути слияния актера с индивидуальностью автора.

Широкие перспективы, открытые постановкой «Братьев Карамазовых», омрачались лишь тем, что в театре стали падать сборы. «Большая публика» отнеслась к спектаклю Достоевского «холодно», охотнее посещала другие театры, подоступнее и позанятнее, ходила в пестрый и привычный по репертуару Малый театр, к Незлобину, к Коршу и Зимину. «Опаснее, в смысле художественного разврата, у нас не было врагов, — пишет Станиславский о Театре Незлобина. — Все красивенько, будуарно изящно, до хамства безвкусно, но все подлажено под вкус публики и критиков»[[63]](#footnote-64).

Художественный театр решительно отвергал тот широкий поток современной драматургии, который работал на воспроизводство «массовой культуры», на укрепление мещанско-буржуазных вкусов. Многочисленные мелодрамы Рышкова, Арцыбашева, Миртова и других, с их мелкой злободневностью, узким кругом семейно-эротических «проблем» и увлекательной, эффектной интригой, привлекали обывательского зрителя куда более, нежели тревожащая душу, серьезная социально-философская проблематика спектаклей МХТ. Круг ценителей его искусства заметно сужался.

Так высокие эстетические искания упирались в проблему зрителя. «… Когда подумаешь, кому мы посвящаем свои жизни — московским богачам, — с горечью писал Станиславский. — Да разве можно их просветить? Конечно, они променяют нас на первого Незлобива. Вспомнишь о Толстом, о серой жизни бедной интеллигенции, которой некуда деваться — ох! Надо что-то сделать или же, напротив, — надо выжать все соки из Художественного театра, обеспечить всех и уйти в маленький кружок»[[64]](#footnote-65).

Больше всего волновало Станиславского — «поймут ли гениальность Крэга и не признают ли его просто чудаком. Мне кажется, — писал он Немировичу-Данченко, — что Малый и Незлобии так обработали публику, а декаденты так {42} надоели ей со своими новшествами, что развращенная публика хочет спектакля с хорошими декорациями и, увидя “Гамлета”, скажет “Как жаль, что они не поставили просто, по-старинному”»[[65]](#footnote-66). (Заметим, что предчувствие не обмануло Станиславского.) Теперь же выпуск спектакля вновь и надолго задерживался: то отъездом Крэга, то болезнью Константина Сергеевича, то необходимостью сделать репертуарную «уступку» широкому зрителю.

Из трех постановок, показанных до «Гамлета», две не принесли серьезного «художественного успеха» театру, хотя и привлекли зрителей. Одна из них — «Miserere» С. Юшкевича явилась лишь своеобразным перепевом андреевских мотивов. На сцене возникал безрадостный, отчаянный, искривленный быт, где линии жизни и смерти тесно сплетались, где любовная сцена происходила на кладбище, а во время свадьбы стилизованно-застывшие старики-евреи равнодушно взирали на праздничный обряд, чреватый близкой гибелью. Спектакль давал беспощадный и безысходный анализ буржуазной действительности, единственный выход из которой — самоубийство.

Другая постановка — «У жизни в лапах» К. Гамсуна — также была проникнута пессимистическими настроениями, но подавала их в яркой мелодраматической оболочке. Это был пышный, красочный, внешне театральный спектакль, построенный на едином захватывающем музыкальном лейтмотиве «вальса погибающих» (музыка И. Саца). И хотя постановка по-своему отвечала безрадостным думам о современности, в искусстве Художественного театра она была явлением чужеродным. Критик П. Ярцев назвал «У жизни в лапах» «ослепительной зоологической трагедией». В «ярко расцвеченном, звучащем пряно, почти до удушливости», спектакле было «много музыки, масса красных и белых цветов, — страсть, смерть от укуса змеи, еще смерть…»[[66]](#footnote-67) Словом, Художественный театр тоже преподносил «красивое», эффектное зрелище «московским богачам».

Только один спектакль из трех продолжил линию глубинных поисков театра. Художественники «вспомнили о Толстом» и поставили его пьесу «Живой труп». Спектакль, посвященный годовщине со дня смерти писателя, ставился Вл. И. Немировичем-Данченко, ему помогал К. С. Станиславский, параллельно ведя репетиции «Гамлета».

Смерть Толстого была громадной потерей для Художественного театра, вся жизнь которого была проникнута, по словам Немировича-Данченко, «толстовским миросозерцанием». «Какое счастье, что мы жили при Толстом, — писал Станиславский, — и как страшно оставаться на земле без него. Так же страшно, как потерять совесть и идеал»[[67]](#footnote-68). Все, что задумывал, все, что творил в эти годы театр, воспринималось как бы сквозь призму нравственного и человеческого примера Толстого, поверялось его этическим идеалом. Создатель спектакля «Братья Карамазовы» признавался, что и «Достоевский был для театра заостренным, нервно-взвинченным тем же Толстым»[[68]](#footnote-69).

Найденная среди бумаг писателя новая, никому еще не известная пьеса «Живой труп» ставилась как произведение современное, чрезвычайно близкое театру, программное для него. Художественники остро чувствовали в этой пьесе толстовскую ненависть ко лжи, фарисейству, подлости, таящимся под покровом светского благополучия и законности. Но, пожалуй, дороже всего для них были толстовские поиски правды, совести, проповедь добра, «глубокая вера в то, что в каждом человеке в конце концов заложено что-то “божеское”»[[69]](#footnote-70). Вот почему трагическая судьба Федора Протасова — Москвина несла с собой нравственное испытание, испытание собственной совестью, каждому человеку, сидящему в зрительном зале.

Спектакль, показанный в сентябре 1911 года, был решен внешне лаконично, строго. В. Симов, продолжая найденное в постановке «Карамазовых», вновь использовал принцип «кадрирования» небольших площадок сцены с помощью белой рамы. Но нервная взвинченность всей атмосферы спектакля Достоевского с ее полумраком, неровными бликами свечей, огромными тенями, мечущимися по стенам, здесь сменилась спокойным светом солнца. Художественники снова искали то ощущение гармонии и близости человека к бесконечности природы, которым было проникнуто их восприятие Толстого. Вот почему из окон каренинского дома были «далеко видны поля, пашни, дорога, убегающая бог знает куда», и казалось, что «от этих полей доносится запах трав и цветов». Здесь кстати были эффекты «солнечного света, то падающего в столовую и играющего на стекле посуды, то дающего тень от рамы окна на шторах, то весело {44} заливающего дачную террасу Карениных, окутанную зеленым плющом»[[70]](#footnote-71).

Тема чистого человека, которому кажется противоестественным, стыдным не только служить в банке или занимать должность следователя в суде, но и вообще «стыдно жить» в этом мире лжи, звучала с огромной болью в спектакле. В простоватом, словно бы «омещаненном» интеллигенте Протасове — И. М. Москвине покоряла непоказная естественность жестокого нравственного подвига, на который он сам себя добровольно обрекал. Эта простота, лишенная всякой позы и сентиментальности, в минуту смерти вздымалась до трагического потрясения.

Спектакль вернул Художественному театру зрителя. Обаяние личности Толстого, общезначимость его творчества, острый драматизм самого сюжета «Живого трупа», взятого из нашумевшего судебного дела, трагедийная демократичность героя — все это не могло не привлечь в театр людей самого широкого круга: «… в театре было много купцов, военных, пажей и лицеистов, типичных мещан, старушек и мамаш патриархального вида, словом, такой публики, которая этот театр обыкновенно не посещает»[[71]](#footnote-72). На толстовском спектакле художественники еще раз убедились, что им доступнее всего линия простых, естественных переживаний, что именно на этом полюсе максимального приближения к реальной жизни они нащупывают подступы к трагедии. Это не замедлило сказаться на постановке Шекспира.

Теперь, когда силы театра сосредоточились, наконец, на репетициях «Гамлета», оказалось, что осуществить все, о чем мечтал Крэг, невероятно трудно, а может быть, и невозможно.

Действительно, замысел Крэга был нов и непривычен не только для Художественного театра, но, пожалуй, и для всего современного театрального мира. В сущности это была мечта о создании символического театра, всеобъемлющая и максималистская, не лишенная крайностей {45} и противоречий, но богатая интересными открытиями.

Исходной мыслью Крэга было желание поставить «Гамлета» не как реальную пьесу, действие которой происходит в средневековом замке Эльсинор, а как отвлеченное от истории, поэтическое, общечеловеческое представление, равно близкое всем людям, временам, эпохам и особенно близкое современности. Тот разрыв мечты и действительности, который был личной трагической темой английского режиссера и который так часто проступал теперь в ряде созданий Художественного театра, здесь претворялся в конфликт духа и материи.

«Весь смысл пьесы — это борьба духа с материей, невозможность их слияния, одиночество духа среди материи», — говорил Крэг, разъясняя свой замысел постановки. «Сам Гамлет есть *дух*, а все, что его окружает, есть *материя*»[[72]](#footnote-73). Все окружающее — «золотой двор, мундирный мир» — пропускается как бы сквозь призму восприятия Гамлета. Пьеса становится монодрамой. В этом золотом материальном мире Гамлет проходит свой путь к смерти, совершая очистительную жертву, «как Христос, добиваясь добра ценою жизни»[[73]](#footnote-74). Крэг видел в Гамлете идеального, светлого человека, своим бунтарским духом напоминающего юного Шелли. Бунтарский дух Гамлета очищает все вокруг. Но все действия героя связаны не с насилием и убийством, а только с добром и любовью. «Торжество любви» — основная идея «Гамлета».

Одиночество Гамлета, его отрешенность от материального мира Крэг хотел передать с помощью особой «аллегорической фигуры смерти». В момент философских размышлений Гамлет как бы вступал в иной, потусторонний мир. Монолог «Быть или не быть» виделся режиссеру как диалог со Смертью. Мотив бегства {46} в потусторонний мир из мрака и отчаяния жизни, мотив избавления, очищения человеческого духа от всего низменного, животного, материального придавал образу Смерти почти радостный, восторженный смысл. Гамлет как бы предчувствует, что только там, за порогом реальности, в ином мире он будет, наконец, свободен. Обреченный здесь на муку, он тянется из тьмы-жизни к свету-смерти.

Выслушав этот замысел Крэга, Станиславский все-таки не удержался, чтобы не заметить про себя: «Это другая пьеса». И действительно, русский режиссер был убежден в том, что все самые сложные, самые противоречивые душевные движения могут быть пережиты и выражены на сцене самим актером, а не с помощью аллегорических фигур. Крэг сомневался в этом. Так возник знаменательный спор двух великих режиссеров.

Станиславский был всерьез увлечен идеями Крэга, но в его символическом замысле оттенял более земной, современный смысл. «Дворец представляется мне целым миром лжи, коварства, порочности, одним словом, *как в нашем большом мире*, — говорил он. — Как Христос пришел очистить мир, так Гамлет прошелся по всем залам дворца и очистил его от накопившейся в нем гадости…»[[74]](#footnote-75)

Но как воплотить «сверхчеловеческие страсти» в «сдержанной и чрезвычайно простой форме»[[75]](#footnote-76)? Каким путем прийти к этому идеалу? Тут у Крэга и у Станиславского обнаружились убеждения прямо противоположные. Английский режиссер, воюя за освобождение актера от натуралистической имитации, от рабского копирования жизни (которое уничтожает театр как искусство), приходил к мысли о необходимости отделения актера от человека. Русский режиссер, напротив, был по-прежнему убежден в том, что человек и актер в театральном искусстве нераздельны, едины. Он искал и находил в это время такую систему актерской игры, которая позволила бы поднимать человеческое чувство до степени поэтического вдохновения. Крэг в это не верил.

Спор Станиславского с Крэгом в сущности возвращает нас к истокам тех двух творческих направлений, которые, борясь и взаимодействуя, определяют собой в значительной мере развитие театрального искусства XX века. Характерно, однако, что, предпринимая поисковую встречу с Крэгом, Станиславский отнюдь не стремился перейти в иную веру, вовсе не отказывался от реализма и не совершал здесь (как это принято считать) очередную «ошибку». В любом «случайном» увлечении режиссера неизменно проступало желание обогатить, омолодить свою веру в правду жизни, раздвинуть границы реалистического творчества, принять на вооружение даже те открытия, которые были сделаны инакомыслящими на другом полюсе искусства. Он надеялся с помощью условности придать достоверности такую силу обобщения, которой от природы она не обладает.

Так было и теперь. Но, увлекаясь идеями Крэга, Станиславский шел за ним до определенного предела. До той черты, за которой чувствовался холод мертвого материала. Он упрямо {47} останавливался, как только ощущал границу отчуждения, меру обобщения — не убивающего живую «правду жизни человеческого духа», а поднимающего ее до высоты трагедии.

Разногласия между режиссерами так и не были сняты. Более того, репетиции их только углубили. Театр пошел своим привычным путем. Но «подробная разработка психологических мотивировок, “подтекстов” и “душевной партитуры” пьесы и ролей… частично оказывались в противоречии с поэтическим строем художественного мышления Шекспира, приводили порой к ненужной перегрузке подробностями, прозаизму, к измельчанию мощных и ярких героических характеров Возрождения»[[76]](#footnote-77). Это не могло не сказаться на исполнении некоторых ролей. И все-таки, несмотря на все трудности, спектакль, показанный в самом конце 1911 года, «прошел с большим успехом. Одни восторгались, другие критиковали, но все были взволнованы и возбуждены, спорили, читали рефераты, писали статьи…»[[77]](#footnote-78)

Об этом спектакле спорят и по сей день. Долгое время считалась твердо установленной та точка зрения, что «Гамлет» Художественного театра имел успех вопреки режиссуре Крэга. Однако достаточно прочитать рецензии на спектакль, чтобы убедиться, что все гораздо сложнее. Сценические открытия Крэга, его поиски обобщенного, возвышенного, условного языка сцены давно получили признание, утверждение и развитие в позднейшей режиссерской практике. Предложенная им формула решения сценического пространства ныне стала аксиомой. Очищенные театром от мистического налета, эти открытия создавали в «Гамлете» необходимую для высокой трагедии обстановку. В соответствии с мыслью Крэга все пространство сцены было подчинено актеру, укрепляло его центральность.

Центром спектакля стал качаловский образ Гамлета. Условным режиссерским решением он поднимался до огромного обобщения. Качалов играл «трагедию мысли». Его «великий печальник» привлекал не героическим темпераментом, но высотой интеллекта, скорбной созерцательностью и духовной красотой. Желание сберечь духовную цельность, рыцарское благородство и чистоту души человека сближало образ Гамлета — Качалова с чеховскими образами Станиславского, которыми так восторгался Крэг. Качалов сыграл Гамлета не столько в традиционных «шекспировских тонах», сколько в тонах Чехова и Толстого[[78]](#footnote-79).

Итак, переводя символистскую идею Крэга из «царства мечты», из «страны воображения» в план более земной и реальный, Художественный театр шел с помощью Крэга к открытию нового сценического языка, к освобождению от рудиментов натурализма. Хотя в целом спектакль не был свободен от противоречий, лучшие его сцены приближались к тому «реализму, отточенному до символа», к которому тяготело все эти годы искусство театра.

И если Станиславский все-таки чувствовал, что известная дистанция между Шекспиром и актерами Художественного театра сохранялась, {48} то это вовсе не означало, что в его глазах был дискредитирован сам метод, сама его «система». Напротив, уроки «Гамлета» подтвердили его убеждение в том, что надо еще больше совершенствовать *внутреннюю* технику актера, искать возвышенное только через духовное, достигать трагических высот, раскапывая подсознательные глубины «жизни человеческого духа». С этой целью он решил вместе с Сулержицким вновь перенести поиски в студийную обстановку. Так возникла Первая студия МХТ.

### \* \* \*

Шел 1912 год. Страна вступала в новый период общественного подъема, когда «повеяло иным ветром» и «*потянуло* опять к революции»[[79]](#footnote-80). Страх и отчаяние эпохи реакции менялись более бодрыми настроениями. Однако для художественников их думы о будущем по-прежнему связывались не с идеями революционного преобразования жизни, а прежде всего с толстовской верой в силу нравственного совершенствования человека. «Будить человеческое» в людях — вот единственно достойное и вечное назначение искусства. Это стойкое, выстраданное убеждение и легло в основу исканий новой студии.

Станиславский и Сулержицкий мечтали «создать нечто вроде духовного ордена артистов. Членами его должны были быть люди возвышенных взглядов, широких идей, больших горизонтов, знающие человеческую душу, стремящиеся к благородным артистическим целям, умеющие приносить себя в жертву идее»[[80]](#footnote-81). Здесь, в студии, должны были слиться воедино этические и эстетические идеалы художника. Воспитание актера необходимо было начать с воспитания человека.

Сулержицкий стремился осуществить свою давнюю мечту о духовном очищении человека, искусство которого может рождаться только вдали от суеты города, среди природы. Он действительно попробовал провести в жизнь эту довольно утопическую, но чистую и благородную затею. Его занятия со студийцами по «системе» превращались в тончайшее таинство человековедения. Высокий, достойный пример жизни в искусстве самих воспитателей воодушевлял и объединял талантливых учеников Первой студии.

Новый виток спирального развития как бы вернул художественников к знакомой лиричности раннего МХТ, к тонкому чеховскому психологизму. Произошло это вовсе не случайно и, разумеется, не зависело только от малых габаритов сцены Студии. Хотя руководители Студии стремились объединить и воспитать людей «возвышенных взглядов, широких идей, больших горизонтов», рождавшееся в ней искусство не отличалось ни возвышенностью, ни особой широтой идей, ни далекими горизонтами.

Напротив, вся сила экспериментальной работы в Студии, все обаяние молодых студийных постановок заключались в отъединенности от большого и страшного мира зла, лжи и насилия. «Гибель “Надежды”», «Потоп», «Сверчок на печи» — все лучшие спектакли Первой студии были согреты душевным теплом, уютом добрых людей, собравшихся тесным кружком у камина в ненастную ночь. Чистое, доверчивое, берегущее человечность искусство вызывало слезы на глазах не у одного лишь Горького, но у всех зрителей маленького студийного зала, куда они шли словно на таинство, испытывая потребность очистить душу.

Станиславский чувствовал в этом молодом искусстве «душевного» реализма возможность обновления Художественного театра, возрождения святых для него чеховских традиций. Проникая в тайники души человеческой, Сулержицкий с помощью нового метода Станиславского приближался к той загадочной сфере подсознательного творчества, ради которого, как ему казалось, этот метод и создавался. Но, прикасаясь к душевным струнам маленького, обездоленного жизнью человека, студийное искусство погружалось в особый микромир, ограничивалось уединенным, интимным кругозором и потому невольно отдалялось от того «возвышенного» реализма, от тех философских обобщений, к которым стремился все эти годы МХТ. Высоты трагедии снова уходили в туманную перспективу будущего.

Постановка «Гамлета» была последней грандиозной попыткой охватить жестокие, непримиримые противоречия предреволюционного времени, которые так или иначе врывались — даже непрошеные — во все спектакли театра. «Гамлета» охватывают с двух сторон две тихие тургеневские постановки — «Месяц в деревне» и вечер одноактных пьес. Театр словно испытывал потребность утишить, смягчить, согреть крэговский макрокосм.

Новый тургеневский спектакль 1912 года как бы начинал собою линию тех комедийных {49} постановок, которые вскоре принесли театру наибольший успех, а после революции привели к подлинным сценическим открытиям. Из трех одноактных пьес — «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалка» Станиславский ставил две последние, Немирович-Данченко — первую. Снова, как и в «Месяце в деревне», работа шла в полном контакте с художником М. Добужинским.

Три пьесы слагались в своеобразную трилогию. От первой к последней градус комедийности возрастал. Соответственно возрастало превосходство простого, естественного человека над «этикетным барством». В «Нахлебнике» (из которого ставился только I акт) было еще мало смешного в том, как садистски жестоко издевалось столичное и провинциальное барство над стариком-приживалом, насильно превращенным в шута. Во второй пьесе — «Где тонко, там и рвется» — драматические ноты сменялись лирико-комедийными: тонкое любовное состязание заканчивалось победой девичьей искренности над «онегинской» игрою ума. В третьей — «Провинциалке» — царствовала стихия комедийности: в шута по праву превращался сам заезжий столичный барин.

Нарастание комедийного начала влекло за собой попытку преодоления противоречий действительности. Но эта попытка была тщетной. В «Нахлебнике» не снимался весь трагикомизм унизительного положения Кузовкина (которого с трогательной простотой играл А. Артем), и зрительный зал провожал его слезами сочувствия. В «Где тонко, там и рвется» с чуть заметной иронией подавалось знакомое по «Месяцу в деревне» любование уходящим дворянским стилем жизни. Но ажурный узор диалога Горского — В. Качалова с Верочкой — О. Гзовской достигал такой изящной утонченности, что мог порваться уже без малейшего ветерка. Нежная, интимная поэзия оказывалась для этой жизни слишком незащищенной.

В «Провинциалке» быт уездного городка художник Добужинский рисовал с добрым юмором. Влиятельный граф Любин (К. Станиславский), тот, что приезжал из столицы, дабы всех поучать и всем протежировать, сам безнадежно пасовал перед обаянием и умом скромной {50} провинциалки Дарьи Ивановны (М. Лилина). Когда в финале их психологического поединка чудаковатый и смешной граф падал переднею на колени и не мог подняться без помощи простодушных провинциалов, то эта сцена читалась как забавный символ, как образный итог всей трилогии. Здесь мягкий тургеневский юмор соприкасался с сатирической буффонадой автора «Дядюшкина сна». Противоречия жизни обнажались, смех убивал явление, но самого человека оставлял в живых. Увлекаясь комедийностью, театр находил в ней не только дистанцию отчуждения, превосходства над нелепостью жизни, но и добрую, человечную позицию «внутреннего оправдания» людей. Вот почему комедийная линия исканий ближе подводила театр к тому процессу сближения условности и достоверности, который проступал в его последних спектаклях.

Поиски синтеза театральности и правды были продолжены Станиславским вместе с художником А. Н. Бенуа в постановках Мольера и Гольдони, осуществленных в 1913 – 1914 годах. Обращение к яркой театральной комедийности имело для театра особый смысл. В эту пору увлечения Достоевским, после огромного успеха «Братьев Карамазовых», МХТ работал под руководством Немировича-Данченко над инсценировкой «Бесов», погружался в мутную, болезненную атмосферу романа. Стихия комедии как бы вносила в репертуар театра необходимое чувство равновесия, преодоления мучительных противоречий времени.

Дистанция иронического отношения к действительности укрепляла поиски театральности как формы условного преображения жизни. Станиславский выводил формулу театральности из самой жизни, не порывая связи с нею. Эта формула была близка художнику Бенуа, который в «Мольеровском спектакле» стал его сорежиссером. Увлеченный поисками Художественного театра, Бенуа видел в них «прелесть какого-то донкихотизма». Важнейшим для него этическим и эстетическим принципом постановки «Братьев Карамазовых» было то, что Художественный театр, «как Митя, не умеет лгать», остается «верным правде, своей внутренней правде»[[81]](#footnote-82). Не случайно, начиная работу со Станиславским над Мольером, он так решительно не принял мольеровский спектакль Мейерхольда «Дон-Жуан» и написал о нем фельетон «Балет в Александринке».

По совету Бенуа во время репетиций «Мнимого больного» Станиславский обращался к приемам итальянской комедии масок. Как и Мейерхольд, он был тогда увлечен идеей свободной творческой импровизации, однако вел актеров к внутреннему оправданию смело преувеличенных, условных форм гротеска. Этот прием получил яркое раскрытие в «Мольеровском спектакле», показанном весной 1913 года, и прежде всего в актерской работе самого Станиславского. Его «мнимый больной» Арган был сыгран с той смелостью «настоящего — пережитого, сочного гротеска», которая дарила актеру полноту власти над образом и способна была оправдать любое преувеличение. Удивительно смешон был в этой роли Станиславский: «Большим ростом, крупными чувственно-плотоядными губами, плаксивым тоном он создал внешне блестящий рисунок, блестящую фигуру здоровяка, болеющего одной мнительностью»[[82]](#footnote-83). Так родилась «буффонада, смелая, яркая. Артист не побоялся развернуться вовсю и смешил до упаду… театр хохотал до слез, до изнеможения, зрители почти буквально валились со стульев»[[83]](#footnote-84).

Смелое преувеличение жизненно достоверного до условного стало законом всего спектакля, который был составлен из двух мольеровских пьес — «Брак поневоле» и «Мнимый больной». После Станиславского — Аргана художник Бенуа стал вторым героем спектакля. В полном согласии с мыслью Станиславского, Бенуа так «одел» сцену, что живое чувство эпохи, ее теплота и «обжитость» незаметно, исподволь набирали остроту условной театральности. Любой шарж казался правдой. Характерно, что даже фигура арапчонка была введена сюда не для разрушения сценической иллюзии (как у Мейерхольда), а лишь для обострения бытовой ситуации.

Принцип «внутреннего оправдания» торжествовал здесь свою победу. Сверхзадача спектакля рождалась как бы сама собой. Антибуржуазная, антимещанская тенденция не была главной заботой режиссеров и актеров: социальные мотивы возникали как итог спектакля. Позиция театра определялась остротой и откровенностью смеха. Смех как орудие преодоления враждебной действительности в эту пору очень нужен был художественникам. Иного пути преодоления театр еще не знал. Он ставил перед собой цель отражать «высшие запросы человеческого духа», изучать глубины человеческой психологии вне прямой связи с политическими и социальными категориями. {51} Порой это приводило к снижению этих самых «высших запросов». И тоща на его сцене — рядом с вечно прекрасными чеховскими спектаклями, рядом с «Гамлетом» и «Братьями Карамазовыми» — неожиданно появлялась драма Л. Андреева «Екатерина Ивановна», хотя здесь тоже чувствовалось стремление вскрыть глубины смятенных человеческих страстей в духе Достоевского.

Немирович-Данченко надеялся продолжить на современном материале свои поиски трагедии. Он хотел найти здесь современную героиню в духе «инфернальных» женщин Достоевского. Как Настасья Филипповна или Грушенька, Екатерина Ивановна (ее играла М. Германова) бросала вызов лживой морали буржуазного общества: чистая, светлая женщина, напрасно заподозренная мужем, из чувства жестокого, отчаянного протеста становилась женщиной падшей. Но современной трагедией «Екатерина Ивановна» все же не стала. В спектакле ни подлинной героини, ни глубины, ни масштаба настоящей трагедии найдено не было.

Тщетность подобных «раскопок» современной трагедии осозналась театром довольно скоро.

Тогда Немирович-Данченко вновь обратился к Ибсену и поставил его драматическую поэму «Пер Гюнт». Спектакль был задуман в плане философской фантастики, ради чего привлекли художника Н. Рериха и занялись поисками ключа к таинственным и мудрым поэтическим символам Ибсена. Казалось необычайно важным сейчас вдуматься в смысл пути Великой Кривой, цены компромисса, что могло бы прозвучать в эту сложную пору русской жизни как грозное символическое предостережение. Однако очеловечить символы Ибсена театру не удалось. Спектакль, приподнятый поэтически-обобщенными декорациями Рериха, но внутренне эклектичный и холодный, принес Художественному театру горечь разочарования.

Все чаще теперь стали сопутствовать театру поражения. Он метался из стороны в сторону, стремясь найти опору для более глубокого осознания {52} трагизма современной жизни, но терпел одну неудачу за другой. Разочарованные и огорченные художественники понимали свои заблуждения, но снова и снова готовы были обманываться.

Именно тогда, осенью 1913 года, Художественный театр поставил спектакль «Николай Ставрогин» по роману Достоевского «Бесы», за который сражался стойко и упорно, не желая признавать его своей ошибкой. Борьба вокруг него началась еще тогда, когда спектакль был только задуман. С резким протестом против этого намерения Художественного театра выступил М. Горький, опубликовав в сентябре 1913 года свое широкоизвестное письмо в редакцию «Русского слова» «О “карамазовщине”». Художественный театр ответил ему «Открытым письмом», напечатанным в той же газете четыре дня спустя.

С тех пор началась ожесточенная полемика. Под знаком этой полемики прошел весь сезон 1913 – 1914 года. В споре с Горьким Станиславский принял сторону Немировича-Данченко. Им обоим не была близка позиция писателя. Горький, чувствовавший большой революционный подъем в стране, был тогда «глубоко убежден, что проповедь со сцены болезненных идей Достоевского способна только еще более расстроить и без того нездоровые нервы общества». Он называл Достоевского «злым гением нашим», в «Бесах» видел лишь «русский садизм», «пасквиль временно-политического характера» и «темные пятна зловредного человеконенавистничества».

«Я предлагаю всем духовно здоровым людям, всем, кому ясна необходимость оздоровления русской жизни, протестовать против постановки романов Достоевского на подмостках театров»[[84]](#footnote-85), — призывал он.

Естественно, что письмо Горького вызвало целую бурю в умах и настроениях русской интеллигенции. Такой позиции по отношению к Достоевскому театр понять не мог. «… Нам тяжело было узнать, — отвечали художественники писателю, — что М. Горький в образах Достоевского не видит ничего, кроме садизма, истерии и эпилепсии, что весь интерес “Братьев Карамазовых” в Ваших глазах исчерпывается Федором Павловичем, а “Бесы” для Вас не что иное, как пасквиль временно-политического характера, и что великому богоискателю и глубочайшему художнику Достоевскому Вы предъявляете обвинение в растлении общества.

Наша обязанность как корпорации художников напомнить, что те самые “высшие запросы духа”, в которых Вы видите лишь праздное “красноречие, отвлекающее от живого дела”, мы считаем основным назначением театра»[[85]](#footnote-86).

Полемика эта была показательна для позиции Художественного театра того времени, да и для русской культуры вообще. Разумеется, попытка Немировича-Данченко «игнорировать» реакционный смысл образа Петра Верховенского, желание ограничиться в инсценировке только личной трагедией Николая Ставрогина была тщетной. Хотел того театр или нет, постановка «Бесов» невольно вступала в конфликт с нарастающим революционным движением в стране, ставила под сомнение саму идею революции как единственного пути к освобождению {53} народа. И в этом смысле Горький был безусловно прав.

Спектакль «Николай Ставрогин» в истории Художественного театра примечателен тем, что очень точно проявлял современную идейную и художественную позицию своих создателей. Как ни старался Немирович-Данченко остаться в границах общечеловеческой психологии, не связанной «с определенной эпохой или определенным общественным моментом», как ни пытался снять «карикатуру на русское общественное движение»[[86]](#footnote-87), все-таки театру не удалось уйти от острых политических мотивов современности. Идея надвигавшейся революции казалась ему тоща только стихией всеобщего отрицания, разрушения русской культуры.

«… Будущий историк русского искусства, несомненно, отметит одну черту наших дней, — писал Игорь Грабарь, восхищаясь строгой, лаконичной и безупречной по вкусу работой художника Добужинского в этом спектакле, — необычайное, совершенно исключительное по сравнению с предшествующей эпохой расширение круга художественных радостей… Пусть много безобразного еще кругом, пусть это безобразное временами вырастает до таких чудовищных размеров, каких оно не достигало никогда, но хочется верить, что с ним бороться можно, бороться стоит и бороться весело, ибо победа не за горами»[[87]](#footnote-88).

Расширение «круга художественных радостей», создание совершенных произведений искусства стало в ту пору, пожалуй, одной из самых сильных инстинктивных потребностей и Станиславского. Может быть, это была своеобразная защитная реакция от надвигавшегося, входившего все глубже в сознание людей «беса разрушения», желание прикоснуться к гармонии старых истин.

Так или иначе, но постановка гольдониевской «Трактирщицы» была для режиссера продиктована желанием подняться над своим временем — к вечно живой жизни и создать эстетически прекрасное произведение. Здесь не чувствовалось привкуса холодного эстетского любования формой. Режиссер по-прежнему отталкивался от ощущения простой жизни в маленькой, пронизанной солнцем итальянской таверне. О. Гзовской, исполнявшей роль Мирандолины, он советовал идти от естественных, «совсем простых» чувств, искать себя «в халате», думать о том, с какой, ей самой присущей, женственностью она смогла бы «укротить такого субъекта, как Кавалер. Женственность и женская сила в самом широком смысле, но только естественная, искренняя, а не деланная — напряженная»[[88]](#footnote-89) — вот чем берет в плен своих постояльцев Мирандолина.

Станиславский вместе с Бенуа задумывал ввести в постановку прием комедии масок — пантомиму с импровизированным текстом (примерно в духе будущей вахтанговской «Принцессы Турандот»). Но при этом текст пьесы он собирался оставить в полной неприкосновенности, не перекраивая его по законам условной театральной игры. Но соседство с экспромтами пантомимы должно было, по его мнению, придать свежий, неожиданный колорит всему спектаклю.

{54} Если мы вспомним, как любил Станиславский сплетать «правду с фантастичностью», как настойчиво искал он секрет условности, театральности, поэтичности правдивой игры актера, то поймем, сколь перспективным казался ему этот замысел. Вновь ему чудилось «начало нового искусства». Но планы эти не были полностью осуществлены.

В отличие от первой постановки «Трактирщицы» 1898 года режиссеры стремились найти образ спектакля, очищенный от быта, от натуралистических подробностей. Поэтому решено было назвать спектакль «Хозяйка гостиницы». «Слово Трактирщица уже потому не годится, — объяснял Бенуа, — что одно оно сразу дает аромат капусты и внушает мысль о клопах. Я же хочу представить опрятную и приятную гостиницу для знатных постояльцев»[[89]](#footnote-90).

Станиславскому также рисовалась картина, свободная от прозаической обыденности. Забыта прежняя манера демократизации жизни, «снижения» ее в ранге. Позиция «над» жизнью диктует формы облагороженные, ласкающие глаз. После современных спектаклей, тревожных, резких и дисгармоничных, наполненных криками ужаса, режиссер ищет тишины и спокойствия. Как бы наперекор всему он утверждает непреходящий общечеловеческий смысл простых, естественных движений души. Пугающая «власть рока» сменяется очаровательной «властью женщины» — не более того.

Правда, смысл слова «хозяйка» понимается расширительно, поиски поэтического обобщения продолжаются. Станиславский советует О. Гзовской искать в характере Мирандолины «женственность и женскую силу в самом широком смысле». Но этот смысл имел свои ясные пределы: «*Власть* женщины — для этого написана пьеса… — замечал режиссер. — И сквозное действие надо искать в области — *хозяйка* — *женщина, которая властвует не только в гостинице, но и в сердцах мужчин*»[[90]](#footnote-91).

Сам Станиславский работал над образом Кавалера ди Рипафратта. В поисках театральности образа он пошел от *внешнего* к *внутреннему*, попробовал воспользоваться маской капитана Спавенто из комедии масок. «Бенуа подслушал мои мечтания и дал мне соответствующий рисунок и грим: полу-Дон-Кихот, полу-Спавенто»[[91]](#footnote-92), — вспоминает актер. Практика исподволь корректировала теорию. Но самое главное, что было найдено во время репетиций, — это принцип *действенности*.

Пожалуй, впервые принцип действия как основы театральной игры Станиславский так отчетливо нащупал именно здесь: «… и почувствовав себя в гостинице, надо начать действовать, то есть выполнять разные задачи. Сначала механические — переносить предметы, наливать чай, смотреть в окна… При выполнении внешних задач по инерции привязывается к ним аффективное чувство»[[92]](#footnote-93). *Надо начать действовать* — вот новое открытие вечных истин, которое пришло к художнику. Это случилось потому, что он отталкивался от насквозь действенного искусства итальянской комедии масок и стремился отыскать законы новой театральности, сплетающей правду с фантазией.

Возможно, именно поэтому образ Рипафратты (после образа Аргана) стал новой блестящей победой актерского искусства Станиславского. В дуэте-сражении Мирандолины с Кавалером побеждала вопреки замыслу не «власть женщины», но грубоватое простодушие мужчины. «Прелестная фарфоровая куколка», «кокетливая утонченная барышня», «расчетливая северянка», живущая в рафинированном, чарующем палаццо, словно увиденном «в лорнет Бенуа»[[93]](#footnote-94), Мирандолина — Гзовская склонялась перед искренностью чувств «большого ребенка», «простоватого, но удивительно простодушного, милого, чудаковатого человека, такого стильного в своем мундире и треугольной шляпе»[[94]](#footnote-95).

Снова и, пожалуй, в последний раз проступила здесь лирическая тема актера Станиславского. Сказалась та светлая, мажорная стихия, которая наполняла душу художника несмотря ни на что. Сквозь итальянскую пьесу просвечивала душевность русского, национального свойства.

Вот почему Рипафратта Станиславского вызывал не только смех, но и сочувствие, как некое «чудо жизни на земле». И оттого, что Кавалер и смешон, и трогателен одновременно, — «все светлеет и смеется вокруг него, когда он появляется на сцене. Его воинственность, придуманная ненависть к женщинам, которой он упрямо верит, его легковерие в обращении с Мирандолиной, его растерянность, когда он видит, как обманут, и его детский гнев — все мило, кроме того, что смешно. Потому что благословенна живая жизнь на земле, сердца малые, {55} как и великие, чувства мудрые, как и наивные. Благословенны и чудесны. Таково зрелище смешного Кавалера в русском представлении итальянской комедии»[[95]](#footnote-96).

Впрочем, эта «благословенная жизнь» была по-своему утопичной. Почти одновременно с «Хозяйкой гостиницы» Художественный театр показал спектакль полярно противоположного свойства: в марте 1914 года Немирович-Данченко поставил новую пьесу Л. Андреева «Мысль». В «Письмах о театре» автор предсказывал, что на сцену, сменяя «действие», приходит новый герой — «интеллект», «поскольку сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний»[[96]](#footnote-97).

Как это часто бывало с Л. Андреевым, его теория опережала практику. Идея создания «интеллектуальной» драмы оказалась более перспективной, нежели осуществленный опыт. В «Мысли» трагедия позитивизма, бессилия царства разума раскрылась тезисно, холодно, иллюстративно. Театр подошел к пьесе со своей меркой, воспринял ее скорее в духе Достоевского, а рациональный психологический эксперимент доктора Керженцева понял в плане проблем, терзающих душу Раскольникова.

От трагедии мысли театр ушел к трагедии безумия как острой теме современности. Весь интерес спектакля сосредоточился на образе Керженцева — Леонидова, переступавшего границы патологии. «Все мы в зрительном зале были потрясены изображением безумия… — рассказывает Н. Эфрос об игре Леонидова. — Была острая боль от его игры. Особенно после убийства, когда Керженцев начинает гоняться сам за собой, бегает по кабинету, все сужая круги, точно вот‑вот и подлинно сам себя догонит, когда затем смотрит в зеркало, когда произносит страшные слова о том, что “а ведь д‑р Керженцев сошел с ума”… Не вина исполнителя, что эффект, хотя и очень сильный, — совсем не художественный. Так хотел автор, так неодолимо требовала пьеса…»[[97]](#footnote-98)

Еще более властно этого требовало собственное мироощущение художников. Как ни пытался театр освободиться от противоречий времени, как ни искал выхода к свету, свободе и человечности искусства, — он бессилен был это сделать. Дисгармония мира настигала его снова, уводя искусство «душевного натурализма» в тайники болезненного подсознания. Не случайно «Мысль» стала для МХТ последним спектаклем мирного времени, как бы предвещающим вступление в полосу нового «безумия мира».

Спектакли Станиславского «Мнимый больной» и «Хозяйка гостиницы», веселые, изящные, сверкающие красками Бенуа, прославляющие вечную радость бытия, еще парили над жизнью. Но мир шел к своей катастрофе, и трагические постановки Немировича-Данченко — «Братья Карамазовы», «Николай Ставрогин» и «Мысль» словно предугадали это. Летом 1914 года Россия была ввергнута в первую мировую войну.

### **{****56}** \* \* \*

Война ворвалась в жизнь художественников сразу, бесцеремонно и грубо. Она застала группу актеров МХТ во главе со Станиславским на маленьком австрийском курорте. Полтора месяца добирались они домой, на родину, стойко перенося все мытарства и оскорбления, с отвращением чувствуя, что война развязывает дикие, варварские инстинкты в людях, мешает жить, работать, думать об искусстве. «Война так давит меня и всех, — признавался Станиславский, — что приходится из последних сил напрягаться, чтобы работать в искусстве, которое стало таким липшим, ненужным»[[98]](#footnote-99).

Первый военный сезон 1914 – 1915 года Художественный театр впервые открывает старым спектаклем — возобновленным «Горе от ума». Перед его началом на сцене устраивается шумная патриотическая манифестация: в золоченых кулисах из «Гамлета» высится многолюдный амфитеатр из оркестра и хора под управлением С. Кусевицкого, всей труппы, служащих и рабочих МХТ. В зале царит всеобщий энтузиазм. Из фойе удаляются портреты немецких драматургов.

А на сцене — светлый, нарядный ампир новых декораций Добужинского к грибоедовской комедии, очаровательная мебель карельской березы, тот же влюбленный юноша, не «обличитель», но посерьезневший, обаятельный Чацкий — Качалов (в очках à la Грибоедов), и совсем иной Фамусов, сыгранный теперь Станиславским почти беспощадно — как существо «вздорное, суетливое, самодовольное и… необычайно, почти зоологически глупое», с «пухлым, очень некрасивым, совсем непородистым, но очень сытым, — отъевшимся, разжиревшим лицом…»[[99]](#footnote-100)

Некоторое добродушие сменяется сатирой на сытую «общественную обывательщину».

И покуда в спешно переименованном Петрограде идут диспуты на тему «Война и искусство» и готовится сугубо официальный, псевдопатриотический репертуар, покуда И. Бунин призывает русских интеллигентов ставить подписи под воззванием против немецких жестокостей, а художественники на улицах Москвы собирают деньги на табак для воинов и устраивают в их пользу концерты хора русских песенников (под управлением Москвина), — в театре репетируют и выпускают «Смерть Пазухина» Н. Щедрина.

В пылающих красках Б. М. Кустодиева, без всяких полутонов и светлых пятен, на сцене предстает «темная Русь, — Русь жадная, озверевшая, дореформенная, неправая, — Русь стяжателей, сребролюбцев, мздоимцев, лиходеев, горьких пьяниц…»[[100]](#footnote-101) Спектакль Немировича-Данченко явился суровым предостережением против угрозы нашествия звериного варварства и в этом смысле звучал современно. Здесь обличалась «Русь, задыхающаяся в лапах начетчиков и диких суеверий, борющаяся с антихристом», — с одной стороны, Русь чиновная, мир хапуг и «неправды черной» — с другой, мир, где «травят жидов, воруют жен у живых мужей и подвергают телесному наказанию купцов», — с третьей, и, наконец, мир грядущего хама, в упоении своего торжества кричащего: «шире дорогу — потомственный почетный гражданин Пазухин идет!»[[101]](#footnote-102)

Режиссер воспринял колючее, беспокойное искусство Щедрина опять-таки в манере Достоевского. Спектакль, окутанный тревожными длинными тенями, звучал как трагикомедия, почти как трагический фарс, где «из-под шапки шута выглядывает жуть достоевщины и страшный лик ухмыляющейся курносой»[[102]](#footnote-103). Едва вспыхнувший зрительский смех тотчас глушился волнами отвращения и страха.

Другим, более значительным ответом войне должен был стать «Пушкинский спектакль»: три маленькие трагедии ставили Станиславский («Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери») и Немирович-Данченко («Каменный гость»). Художником всех трех пьес был Бенуа. Ему же принадлежал и общий замысел спектакля. Потрясенный войной, театр задумывает постановку пушкинских трагедий как «трилогию смерти», в тонах апокалипсиса, с предощущением грядущей гибели мира: «Пир во время чумы» — извечный трагизм жизни на грани смерти; «Каменный гость» — смерть душит каменной десницей живого человека; «Моцарт и Сальери» — трагедия Моцарта, который не ведает, что над ним нависла смерть, и трагедия Сальери, добровольно избравшего смерть как орудие справедливости.

Замысел «трилогии смерти» должен был открыть, по мнению Бенуа, живого Пушкина, освобожденного от академической рутины. Однако «оживление» Пушкина оказалось делом необычайной сложности. Творческая свобода актера сковывалась неразрешимыми по тому времени противоречиями. Система «переживания» {57} вступала в конфликт с законами поэтического театра. Перегруженная сложными психологическими оправданиями, стихотворная речь «распухала», теряла свой внутренний музыкальный ритм. Форма, о которой в ту пору мало заботился создатель «системы», мстила за себя.

«Простейшие схемы» и «ясные линии» эскизов Бенуа на сцене обернулись монументальными витыми колоннами, торжественными складками парчового занавеса, холодной белизной мрамора. Актеры, вырванные из бытового уюта Художественного театра, терялись в непривычной обстановке, обращаясь то к житейскому правдоподобию, то к статуарно-торжественным мизансценам и замедленным ритмам.

Особенно ощутимо это противоречие сказалось на первой части трилогии — «Пире во время чумы». Станиславский стремился перевести символический замысел Бенуа в более реальный и земной план, утвердить победу жизни над смертью, победу «пира» над «чумой». Поиски «символизации», которые вел Бенуа, сталкивались с поисками психологических оправдании и натуралистических деталей.

Во второй части трилогии — «Каменном госте» Немировичу-Данченко удалось преодолеть эту внутренне противоречивую коллизию спектакля благодаря поэтически-приподнятому исполнению Качаловым главной роли. Его Дон-Жуан, бросающий смелый вызов смерти — холодному миру Командора, был сыгран с той гармонической мерой музыкального и поэтического обобщения, которой требовал театр Пушкина.

Третья часть трилогии — «Моцарт и Сальери» — давалась театру наиболее тяжело. Образ Сальери должен был стать философским центром всего «Пушкинского спектакля». Тема «разрешения крови», «логического оправдания преступления» связывалась с мотивами Достоевского и теперь, в дни войны, читалась по-настоящему современно. Станиславский и Бенуа хотели увидеть в Сальери не театрального злодея, но человека с живой, томящейся по свету {58} душой и все же гасящего этот свет, «следуя велениям бесовских побуждений»[[103]](#footnote-104). Станиславского, игравшего Сальери, волновал в этом образе не мотив убийства из зависти, но готовность к великим жертвам во имя великой цели, ради которой Сальери проходит целую «голгофу греха».

Но замысел оказался глубже и интереснее воплощения. Большинство зрителей (да и сам исполнитель) искали причину неудачи в форме. «Актер должен уметь говорить» — этот самокритичный вывод Станиславского был справедлив. Действительно, стихотворные монологи оборачивались у актера «тяжелою прозою». «Переживание вступало в конфликт с торжественной красотой слова», «рвало праздничные словесные одежды, обрекало пушкинского героя будням, и обиженное слово мстило, вымещая обиду даже на самой правде переживаний»[[104]](#footnote-105).

Дело было не только в форме, в слове, в расхождении с пушкинской поэзией. Все это явилось лишь результатом. Причины неудачи таились в той мучительной дисгармонии времени, которая отягощала прозрачную и свободную музыку гармонического пушкинского стиха. Сколько бы ни старался актер вдохновиться великой миссией «спасения искусства», как человек и как современник войны он не мог принять идею «разрешения крови», не мог оправдать «преступный долг» Сальери.

Не случайно трагическая вспышка освещала образ Сальери — Станиславского только под самый конец, в момент прозрения, когда убийца — «брат, посягнувший на брата», — понимал свою чудовищную ошибку и «плакал, как баба», как ребенок. «Когда за сценой поют “Реквием”, по стенам бегут тревожные тени и рыдает Сальери, — в этом есть что-то сильное, есть дыхание смерти и мрачный стук судьбы»[[105]](#footnote-106), — подтверждал рецензент.

В целом «Пушкинский спектакль» потому и расходился с поэтической гармонией, что был обременен тяжелыми экспрессионистскими настроениями своего времени. «Каинова война» наложила на него свой отпечаток: в «Пире во время чумы» тема «пира» подавлялась темой «чумы», в «Каменном госте» любовь отступала перед жестоким демонизмом героя, в «Моцарте и Сальери» мрачный фанатизм «идейного убийцы» тушил свободную радость моцартовских мелодий. Спектакль получился грузным, скучноватым, скорее рациональным, чем увлекательным.

Испытывая настоятельную внутреннюю потребность продолжить поиски законов поэтического театра, познать живое движение современной русской поэзии, театр принимается за постановку новой драмы Александра Блока «Роза и Крест».

… Шел второй год войны. Страна все глубже увязала в кровавой бойне. Ширилась мобилизация, удлинялись траурные списки убитых и раненых в газетах. «Все для войны! — призывал соотечественников князь Львов. — Каждый несет ответственность за победу и поражение». Между тем в Художественном театре новый сезон 1915 – 1916 года открывался старым «Месяцем в деревне» с благородным, изящным Ракитиным — Качаловым, даруя зрителям «красивый отдых» от жестокостей жизни, «радостный вечер тихого, гармонического наслаждения настоящим, большим искусством»[[106]](#footnote-107). Как «воспоминание о какой-то далекой, когда-то бывшей и сейчас невозможной радости»[[107]](#footnote-108) в 200‑й раз шли «Три сестры», которые воспринимались как «прекраснейшая элегия», как нечто «нетленное»…

Художественный театр и сам понимал известную анахроничность старого репертуара. Немирович-Данченко признавался в ненависти к «рабски налаженным, буржуазным душам», диктующим театру свои требования и вкусы. Ему «становились противны» такие «прекрасные спектакли, как тургеневский, гольдониевский и т. д. и т. д.», которые «дают законный, необходимый художественный отдых не тем, кто весь свой день отдает благородным трудам и благородным волнениям настоящей войны, а просто-напросто тем, кто от этих трудов и волнений бежит»[[108]](#footnote-109).

Однако практика подчас расходилась с этими признаниями.

Вынужденный идти на компромисс, делая репертуарную уступку мещанским вкусам, Художественный театр весной 1915 года ставит «Осенние скрипки» И. Сургучева, а зимой 1916 года — «Будет радость» Д. Мережковского. Беря пьесы новых и не близких себе авторов, театр надеялся с их помощью найти опору для более светлых, оптимистических настроений, преодолеть экспрессионистское отчаяние прежних спектаклей Ф. Достоевского и Л. Андреева. Но эти надежды оказались обманчивыми.

{59} В «Осенних скрипках» в истории стареющей женщины, вынужденной уступить любовника своей дочери, искали некой поэтичности, психологической глубины, утверждения силы и красоты молодости. Для Немировича-Данченко пьеса Сургучева служила лишь поводом, канвой, по которой он вышивал свой узор. Режиссер любовался тихой поэзией провинциальной жизни, элегической прелестью старого сада с опадающими листьями, эстетизировал красоту осеннего увядания. Эффектные мелодраматические ситуации, выигрышные роли дали возможность театру продемонстрировать блестящее актерское мастерство, развернуть жанровую галерею провинциальных типов, живых образов гимназической молодежи.

Спектакль имел шумный успех, но он был куплен ценой компромисса, снижения своих собственных высоких принципов — идейных и художественных. Театр как бы возвращался вспять, к той самой — пусть внешне изящной и привлекательной — пошлости и рутине, против которых сам всегда восставал. Напрасные поиски в этой пьесе какой-то красоты и оптимизма привели к измене реальной правде жизни, переполненной до краев военными бедствиями.

Немировича-Данченко успех «Осенних скрипок» не обманывал. Он с горечью понимал, что «красота есть палка о двух концах», что она «может поддерживать и поднимать бодрые души», а может и «усыплять совесть». Если «красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимущественно только ласкает бессовестных»[[109]](#footnote-110), — повторял он. Но где найти современное произведение, которое ответило бы творческим поискам театра в дни войны, режиссер не знал.

Продолжая свои «поиски радости», Немирович-Данченко и принялся за постановку пьесы Д. Мережковского, которая как будто эту радость — даже в самом названии — обещала. Однако поиски жизнеутверждающих мотивов в модернизированной и перенесенной на русскую почву старой истории о Федре и Ипполите оказались тщетны. Как ни старался режиссер смягчить сухость религиозных догматов и рациональность конструкции пьесы, как ни пытался оживить вторичность литературных реминисценций из Достоевского и Чехова, — все было напрасно. Актеры были не в силах вдохнуть жизнь в искусственно созданные, теоретические формулы.

Лишь одному художнику Добужинскому в спектакле «Будет радость» удавалось где-то переводить религиозно-мистическую мысль пьесы о высшем блаженстве потустороннего мира в более широкий, близкий театру пантеистический план. На сцене оживала сама поэзия природы, прелесть сочного летнего дня, угасающего осеннего вечера. Но когда в финале разбитый параличом отец провозглашал на могиле сына, покончившего самоубийством, «будущую радость», очевидную фальшь философской подкладки пьесы скрыть было невозможно. Спектакль потерпел законный провал и заставил театр искать иных путей к современности.

В ту пору многие литераторы считали, что о войне не только писать, но даже думать не следует: «соловьи — над кровью». Иные из них сочиняли адюльтерные, лжепроблемные пьесы, культивирующие пошлость и обывательщину. Среди современных драматургов, пожалуй, лишь один Л. Андреев не сторонился мучительных, кровавых тем войны и призывал: «Пусть не молчат музы!», надеясь, что война сдвинет, наконец, Россию с мертвой точки.

Но после «Мысли» между драматургом и театром выросла стена взаимного отчуждения. Станиславского и Немировича-Данченко все больше раздражала абстрактная риторика, крикливый романтизм новых трагедий Андреева, писателя, который, по словам Блока, «продолжал кричать тогда, когда уже ничто кругом не кричало», и «стал пародией своей собственной, некогда подлинной муки»[[110]](#footnote-111). Так проходят мимо МХТ или отклоняются одна за другой его последние «военные» пьесы — «Король, закон и свобода», «Самсон в оковах» (которую автор предназначал В. И. Качалову), «Собачий вальс», «Реквием», «Дни нашей жизни» и «Милые призраки».

Создатели МХТ испытывают теперь тяготение только к классической драматургии или к высокой поэзии. Станиславский зачитывается Еврипидом, Немирович-Данченко начинает работу над произведением Тагора, мечтает об эсхиловском «Прометее». «Рабиндранат, Эсхил — вот это настоящее, — пишет Станиславский. — Мы этого играть не можем, но пробовать надо. Здесь авторы помогут»[[111]](#footnote-112). Из русских писателей снова возвращаются к Чехову («Иванова» возобновляет Вл. Немирович-Данченко, «Чайку» — с М. Чеховым в роли Треплева — репетирует Станиславский), к Достоевскому (инсценировку {60} «Села Степанчикова» ставят оба режиссера) и Блоку.

Постановку новой лирической драмы Блока «Роза и Крест» Станиславский задумывал ради поисков поэтической правды на сцене, ради того, чтобы «добраться до возвышенных чувств и красоты, но только не через красивость и не через сентиментальность, надрыв и штампы»[[112]](#footnote-113). Работа затянулась на долгие годы, позже в нее активно включился и Немирович-Данченко, но спектакль так и не увидел света. Тому имелись серьезные причины.

Обрадованный новой и поначалу вполне обнадеживающей встречей с близким ему театром, Александр Блок поспешил приехать в Москву, чтобы на первых «застольных» репетициях прочитать и по возможности разъяснить свою пьесу актерам. Это было весной 1916 года. Блок рассказывал, что в старинных рыцарских одеждах драмы скрыто нечто современное и общечеловеческое, в ней звучит мотив туманной северной песни заезжего жонглера: раз в мире повсюду «беда и утраты», — «сердцу закон непреложный — Радость — Страданье одно».

Нет сомнения в том, что и Станиславскому, и Немировичу-Данченко да и всем художественникам поэтическая и философская настроенность Блока и его драмы «Роза и Крест» была необычайно близка. Она волновала их, по-новому освещала их собственную тревогу о судьбах родины, интеллигенции и революции, их раздумья о человеке и человечности в сложную предгрозовую эпоху.

Отвечали эстетической потребности театра и поиски новой формы «лирической драмы» Блока. Здесь шел процесс «возвращения к жизни» к «*объективности и реальности* тех миров», которые лежат за пределами лирического «я». Преодолевая «кризис индивидуализма», «проклятье отвлеченности», поэт возвращался к реализму, «крещенному “огнем и духом” символизма»[[113]](#footnote-114). Его лирическая драма постепенно освобождалась от духа разрушительной «трансцендентальной иронии», «насмешливый тон» сменялся тоном легендарной романтической трагедии. Более объективные и более классичные интонации «Розы и Креста» выводили драматургию Блока на дорогу, предначертанную романтической драмой Байрона и Лермонтова.

Итак, Художественному театру вновь предстояло решать загадки театра поэтического. Но беда заключалась в том, что внутри коллектива уже мало кто верил в успех этого труднейшего предприятия. Глубокий внутренний кризис сковывал творческие силы театра. Идейные и художественные компромиссы принесли «кассовый» успех, и теперь «пайщики» театра не желали идти на риск, связанный, быть может, с немалыми убытками. Сезон 1915 – 1916 года оказался для МХТ «бешеный в смысле материальном (против всех ожиданий), но совершенно мертвый — по художественной части»[[114]](#footnote-115).

Станиславский испытывает в это время известное «отчуждение», «индифферентизм» по отношению к Художественному театру, чувствуя, что «старики» после тяжелой неудачи «Пушкинского спектакля» вряд ли пойдут за ним на новые эксперименты. Думая о будущем, он предлагает перенести постановку «Розы и Креста» в Студию, чтобы провести ее «через студийные пробы, поправки и опыты»[[115]](#footnote-116). Но Немирович-Данченко не сочувствует этой идее, так как стоит за ликвидацию автономии Первой студии и слияние ее с театром.

Надежда Станиславского на студийные искания в ту пору была далека от реальности. В Первой студии назревал свой кризис. Внешне пока все обстояло благополучно: и старые спектакли, и поставленный Вахтанговым в декабре 1915 года «Потоп» Г. Бергера имели большой успех, приносили полные сборы. Но война и надвигающаяся революция безжалостно расшатывали единство убеждений воспитанников Сулержицкого. Кричащие экспрессионистские настроения глушили гармонию толстовской веры в добро, человечность и справедливость, грозные противоречия подрывали призывы к непротивлению злу насилием.

В Студии начался внутренний разброд. Многие охладели к занятиям по «системе», к упражнениям в духе индийских йогов, которыми тогда увлекался Станиславский. Ограничивались лишь выпуском очередных спектаклей, что отпугивало и обижало Станиславского, а Сулержицкого заставляло «ощущать то идейное и религиозное одиночество, которое его давило и мучило в театре, особенно в последние два года»[[116]](#footnote-117). Но самым страшным ударам для Студии стала смерть Сулержицкого. Он умер 17 декабря 1916 года, в самый разгар войны, накануне революции.

Смерть Сулержицкого нанесла душевную травму Станиславскому. Потеря была слишком {61} велика. Кроме родных, пожалуй, не было человека, ему более близкого. Как это часто бывало у Станиславского, он чувствовал потребность изжить свое горе в сфере искусства, в театральной, образной форме. Личность Сулержицкого, его духовное завещание накладывали глубокий отпечаток на ту роль и тот спектакль, которые он готовил. Этой ролью должен был стать дядюшка — полковник Ростанев из «Села Степанчикова».

Новую инсценировку повести Достоевского, сделанную молодым драматургом Вл. М. Волькенштейном (его пьеса «Калики-перехожие» шла в Первой студии) и Вл. И. Немировичем-Данченко, ставили вместе оба создателя МХТ, художником был снова М. В. Добужинский. Труднейшая экспериментальная работа над пьесой Блока была отодвинута постановкой, проверенной блестящим опытом молодого Станиславского еще в Обществе искусства и литературы. Теперь «Село Степанчиково» должно было стать для театра произведением по-своему программным. Работа, начатая еще в январе 1916 года, продолжалась без малого два года, шла в дни Февральской революции и была завершена незадолго до революции Октябрьской.

Время оставило свой заметный тревожный след на замысле спектакля. Если прежде в центр его выдвигался образ добрейшего дядюшки — полковника Ростанева и победа оказывалась на стороне добра, то теперь его затмевала собою, отодвигала в тень и подавляла грозная фигура Фомы Опискина. Театр вновь возвращался к близкой ему, обостренной войной теме Достоевского, которая — в разных вариантах — проступала за последнее десятилетие почти во всех его спектаклях, где велись поиски современной трагедии. Это была тема разрушения чистого, доброго начала жизни под натиском злой, «бесовской» силы. «Чистая, идиллическая природа, омрачаемая талантом мучителя, столкновение божеского и дьявольского начал (Полковник и Фома)»[[117]](#footnote-118) — так была сформулирована главная мысль будущего спектакля.

Над ролью Фомы Опискина работал И. М. Москвин. До начала репетиций предполагалось поручить эту роль актеру Первой студии Михаилу Чехову, но потом остановились на Москвине, потому что образ Фомы требовал сатирической силы такого масштаба, каким, казалось, не обладал мягкий талант молодого актера.

Тема «дьявольского начала» сразу же определилась для Москвина не как тема инфернального зла, рока, владеющего людьми, но им не подвластного, а как тема социального самозарождения зла. В душе человека, угнетенного неравенством и униженного, может постепенно развиться комплекс неполноценности, порождающий властолюбие чудовищной разрушительной силы. Кто такой Фома, как не приживал, шут, слуга и прощелыга. Раб, получивший власть, ставший хозяином, — явление тем более опасное и неистребимое, раз вызвано оно социальным неравенством. Пока существует неравенство людей, это «смердяковское» начало способно к самовоспроизводству ежечасно и ежеминутно. Так, снижая инфернальное зло до низменного человеческого уровня, театр находил ему широкий общечеловеческий знаменатель.

«Божеское начало» также облеклось в человеческие одежды, зазвучало сразу же как тема «бога внутри нас». Станиславский скоро почувствовал, что не может найти в своей душе воинственного настроения для столкновения полковника Ростанева с Фомой, для противоборства силам зла. Ему было ближе «оборонительное» поведение дядюшки, стремление сохранить «идиллию», вернуть миру гармонию, покой и добро. Только постепенно он пришел к активности дядюшки, который, защищая «идиллию», вынужден «стать зверем». Здесь и родилась знаменитая формула Станиславского: «Играя злого, ищи, где он добрый», которая открывала пути диалектического постижения образа.

Начиная с простых человеческих измерений, Станиславский-режиссер предполагал поднять образы Достоевского до символического обобщения и даже до библейских масштабов: «Сидит бог Саваоф и смотрит вниз на копошащихся на земле людей и чертей. Село Степанчиково — это сама Россия. Тут есть и Распутин (Фома)»[[118]](#footnote-119). Такой замысел вел к поискам приемов монументального реализма, очищенного от мелочной детализации, от штампов «простецкости», засорявших сценические традиции Художественного театра.

Однако на пути этих поисков стояли внутренние противоречия «системы» Станиславского, какой она сложилась в ту пору. Безусловный примат подсознательности духовного начала в творчестве актера вел к известному умалению роли внешней актерской техники. Вся работа была безраздельно подчинена выявлению «жизни человеческого духа». И если во время «интимных» репетиций Станиславскому — Ростаневу {62} и Москвину — Фоме Опискину удавалось испытывать минуты громадного озарения, свободного подъема чувств до монументальных масштабов, то в момент сценического рождения образа свобода исчезала, уступая место скованности. Актеры невольно возвращались к своим привычным штампам. Пренебрежение к внешней форме мстило за себя. Спектакль был под угрозой провала.

Шел уже сентябрь 1917 года. На сцене велись последние прогонные и генеральные репетиции. В зале за режиссерским столом теперь сидел один Немирович-Данченко, он «доводил» спектакль до премьеры. Уже давно надо было его выпускать, так как из-за него застопорились все другие начатые постановки («Король темного покоя» Р. Тагора, «Роза и Крест», «Чайка»). Немирович-Данченко видел, как мучился Станиславский, не находя на сцене той органичности, естественности живого чувства, какие испытывал прежде. Не дожидаясь, пока произойдут, наконец, мучительные «роды», режиссер решил снять его с роли и заменить другим (Н. О. Массалитиновым).

Для Станиславского это было настоящей трагедией. После тяжелой неудачи с любимой ролью Ростанева он уже больше не сыграл ни одной новой роли. Произошел какой-то душевный вывих. Причина его крылась не только в суровой поспешности Немировича-Данченко и в противоречиях «системы» Станиславского, но простиралась далеко за пределы чисто театральные, связывалась с судьбами самой действительности. Актер не мог не чувствовать, как стремительно и безнадежно уходило, с каждым днем убывало из жизни все мирное и человечное, как абстрактное добро становилось все более бессильным и неуместным в эпоху жестоких военных и классовых сражений.

Как ни старался актер сберечь «идиллию» мирного «божеского» существования, она была лишь далекой утопией. И если он продолжал еще хранить веру в тайниках своей души и в камерной обстановке закрытых репетиций мог выманивать ее и давать ей дышать, то на открытой сцене утопия умирала. Публичное требовало опоры более прочной. Субъективное не санкционировалось объективным. Личное не оправдывалось общественным. Один из непреложных законов реализма нарушался. Так поиски трагического в «Селе Степанчикове» потерпели крах, обнажив кризис абстрактного, общечеловеческого гуманизма в столкновении с гуманизмом социальным, классовым.

Спектакль превратился в злую сатирическую комедию, где безусловно доминировала тема наступающего «дьявольского, бесовского начала», Опискин Москвина сумел преодолеть тот сценический барьер, перед которым спасовал Ростанев Станиславского. На публике Фома Опискин родился. Случилось это не только потому, что Москвин уже во время «интимных» репетиций моментами испытывал в роли ощущение «сверхъестественной, почти нечеловеческой власти», а позже, на сцене, сумел постепенно под влиянием Немировича-Данченко освободиться от своих «излюбленных штучек и виртуозничанья» и «перешел на огромную серьезность»[[119]](#footnote-120). Прочную опору москвинскому образу дала прежде всего атмосфера зрительного зала, сама современность. Фома Опискин подчинил себе весь спектакль, подобно тому как тысячи Опискиных — то бишь распутиных — захватывали власть в жизни. Образ «скверного беса» Достоевского стал острейшим, доходящим до убийственного гротеска политическим символом современности.

«Селом Степанчиковым» Художественный театр открыл 26 сентября свой сезон 1917 – 1918 года. Новая постановка имела оглушительный успех и вызвала в прессе настоящую политическую дискуссию, чрезвычайно характерную для поры от Февральской революции к Октябрю. Проводились прямые аналогии не только между Фомой Опискиным и Распутиным, но даже и «самим» Керенским, между дядюшкой и «всей Россией», «доверчивой, покорной, благородной». Гадали: «чем-то и когда кончит русская жизнь, без конца создавая Опискиных, мучаясь с ними, свергая и снова создавая их!» Указывали на грозную силу Фомы, у которого одного находится власть «взять и решать».

В бурную революционную эпоху спектакль Художественного театра становился ареной открытой политической борьбы разных группировок, взглядов, верований. Из нею пытались извлечь философию времени, усвоить уроки, найти ответы на загадки и противоречия сегодняшнего дня. И если критика реакционная желала видеть в «Селе Степанчикове» демонстрацию исконного и неискоренимого «хамства русской жизни», то для критики прогрессивной это была жестокая отходная по России старорежимной.

### \* \* \*

«Село Степанчиково» стало последним спектаклем дореволюционного Художественного театра. Месяц спустя после его премьеры грянула {64} Великая Октябрьская социалистическая революция. Она проложила в жизни театра резкий, незабываемый рубеж, постепенно вывела его из тех мучительных противоречий, которые грозили ему полным распадом. Наступила новая эпоха, которая заставила театр глубоко пересмотреть весь свой предшествующий опыт, подвести итоги.

Художественный театр еще не прожил и 20‑ти лет, но за его плечами уже была история богатейшая, многоступенчатая, обильная поисками, открытиями и свершениями, высокими победами и горестными поражениями. Позади осталась молодость, когда за какие-нибудь пять-шесть лет едва родившийся театр единым мощным порывом смог перевернуть и обновить все современное сценическое искусство. Когда, подхватив уроки Щепкина, он вернул театр к жизни, чтобы показать людям всю ее правду и всю ее ложь.

«Если бы не было Октябрьской революции, наше искусство потерялось бы и заглохло», — справедливость этих слов Немировича-Данченко доказана историей. Но историческая перспектива, отделяющая нас от начала XX века, подтвердила и то, какой громадной ценностью обладало искусство Художественного театра дореволюционной поры и как важно было его сохранить, не дать ему потеряться и заглохнуть.

Этот театр создал не только целую серию сценических шедевров мирового класса, не только те легендарные спектакли, которые сохранились в памяти многих поколений русских и зарубежных зрителей. Новаторство Художественного театра дореволюционной поры дало прежде всего ту целостную, стройную формулу театрального искусства, которая сохраняет свою непреходящую ценность для мирового театра XX века. Это была формула динамического движения реализма, который шел, постоянно развиваясь, преодолевая исторические противоречия, от театра бытовой и психологической правды к театру правды поэтической, социальной и философской.

Режиссерские открытия Станиславского и Немировича-Данченко опирались на открытия актерские. Актер стоял в центре всех исканий МХТ. Ради него создавалась знаменитая «система» Станиславского. Не случайно именно в эту пору Художественный театр, родившийся как театр режиссерский, стал театром крупных актерских индивидуальностей. Вслед за «стариками», основателями МХТ, шло его второе поколение, воспитанное во Второй студии, а Первая и Третья студии готовились к созданию новых театральных организмов — будущего МХАТ II и Театра имени Евг. Вахтангова. Воспитывая талантливую молодежь на общих идейных, эстетических и этических принципах, стимулируя ее свободный творческий рост, Художественный театр сам молодел и обновлялся с притоком свежих сил.

Громадная, неоценимая работа была проведена за эти годы и художниками, привлеченными в театр ради обогащения единой сценической системы МХТ. И здесь путь пролегал от бытовой правды и этнографической точности к декорации психологически утонченной, к образу спектакля, освобожденного от чрезмерной детализации, к лаконизму, условности и обобщенности сценического языка. Творческие принципы, выработанные вначале художником-«передвижником» Симовым, развивались не только им самим, но и художниками-«мирискусниками», приглашенными театром в пору предреволюционного десятилетия. И тут развитие шло как бы по спирали: неожиданные, смелые решения художников Егорова, Ульянова, Добужинского, Бенуа в спектаклях экспериментального плана постепенно умерялись и отсеивались в спектаклях классических, чтобы в будущем снова возродиться в иных художественных решениях, предложенных тем же Добужинским или Кустодиевым, Рерихом или Крэгом.

Искания Художественного театра предреволюционной эпохи не были завершены. Открытия и прозрения, разведка, предпринятая во всех направлениях, застопорились в пути. Поиски художественные упирались в трагические противоречия времени, в проблемы идейные, общественные, социальные, в проблемы зрителя. Без разрешения этих проблем невозможно было двигаться дальше, и театр это ясно сознавал.

Созданный русской интеллигенцией начала XX века, Московский Художественный театр — как театр большой жизненной правды — стал одним из высших достижений русской художественной культуры предреволюционной поры и всего мирового театра.

## **{****65}** Малый театр *Т. К. Шах-Азизова*

Со смертью в 1908 году А. П. Ленского закончился драматичнейший период в истории Малого театра. Попытки Ленского обновить искусство старейшей русской сцены не привели, да и не могли привести к успеху. Неудача этого эксперимента может вызвать вопрос: стоило ли начинать? Не лучше ли было оставить Малый театр таким, каков он есть, превратив его в своего рода музей с осторожно пополняемой экспозицией? Вряд ли это было бы возможно.

Малый театр 900‑х годов остался верен себе. Ни новый психологический реализм, ни возрождение условности, ни приход к власти режиссера не затронули основы старейшего актерского театра. Слишком крепкой была его структура, где самый тип театрального мышления и театральной работы, репертуар и постановочные принципы определялись прежде всего потребностями и личностями актеров.

Создать нечто иное, чем старая театральная система, можно было, только оторвавшись от нее. Это подтверждается опытом многих художников начала века — драматургов, актеров и режиссеров. К тому же сам Ленский был слишком глубоко связан с этой системой, чтобы стать таким же реформатором сцены, как К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Он не был в полной мере *новым* человеком театра; в его личности, судьбе, творчестве сталкивались силы старого и нового искусства, он попадал как бы в расщелину между ними. Отсюда расплывчатость программы Ленского, его чуткость скорее к отдельным сторонам новейшего искусства, чем к его главным целям и принципам, к сценическим формам, чем к настроениям и проблемам времени.

Известная оторванность от времени определялась, однако, не только старым «зрением» Малого театра, но в не меньшей степени и его положением императорского театра. Этим были вызваны и жесткие ограничения, и тягостные для художников обязанности казенной сцены, и то неизбежное — бюрократия, протекционизм, злоупотребления властью, о чем А. И. Южин позднее напишет: «… как в капле воды или в маленьком зеркальце отражается целый лес, так и в Малом театре отразилась судьба всей России»[[120]](#footnote-121).

Южину было суждено сменить Ленского в художественном руководстве Малым театром. Он был назначен в октябре 1908 года управляющим труппой и после долгой, тщательной подготовки и изучения всех сторон театрального дела 31 марта 1909 года официально вступил на эту должность. Южин полностью отдавал себе отчет в трудностях. «… Я знаю отлично, что предстоит мне вынести, — писал он в декабре 1908 года. — Знаю, что никакая энергия, беспристрастье, никакая работа не защитят меня… от всего того, что пережили все, кто брался за это дело»[[121]](#footnote-122).

Взаимоотношения с театральными «верхами», при всей их сложности, для Южина не будут все же столь драматичны, как для Ленского. Хотя императорский театр по-прежнему будет диктовать свои законы, сковывать творческую инициативу, хотя Южин не сможет чувствовать {66} себя полновластным художественным руководителем, но он заставит считаться с собой.

В. А. Теляковский, директор императорских театров, теперь несколько укрощает свой деспотизм. По сравнению с предшественниками он казался менее консервативным. Впрочем, относительно, поскольку не был по-настоящему творческой личностью, да и законы казенных театров не позволяли ему далеко зайти в каких-либо организационных и художественных начинаниях.

Интересуясь разными видами современного искусства, Теляковский не боялся привлекать в театры художников новейшей формации, хотя делал это без твердых художественных критериев. Его интересовали современные формы более, чем проблемы: идейная основа театра, драматургия, была ему мало доступна.

В своих пристрастиях Теляковский был слишком субъективен. Больше любя музыкальный театр, чем драматический, Александринский, чем Малый, он делал из этого действенные выводы. В сложных взаимоотношениях с Малым театром Теляковский во многом был виноват сам. Его непоследовательность, несправедливость, а порой и произвол не способствовали контакту с труппой, что отразилось и на судьбе Ленского, которого директор невзлюбил.

То, что в XX веке дирекция императорских театров больше проникается художественными интересами, не ее заслуга. Времена, когда «верхи» были неодолимым препятствием в деле развития театра, уже остались позади. Теперь, в пору нового демократического подъема, в пору стремления художественной интеллигенции к независимости хотя бы в сфере искусства, соотношение «верхов» и творческих сил театра изменилось.

Южин концентрирует в себе те качества, которых недоставало Ленскому: волю, огромную энергию, большой организаторский дар. Доскональное знание своего театра, творческая разносторонность (актер, драматург, театрально-общественный деятель) и неистребимая вера в то, что метод Малого театра является вечным и лучшим, делают Южина в эти годы единственно возможным руководителем Малого театра. Там, где Ленский оказывался страдающей жертвой, Южин чаще него оставался хозяином положения. При столкновениях с ним театральная дирекция была вынуждена порой отступать.

По замыслу Южина, Малый театр должен был победить, не меняясь, а утверждая себя, как он есть, наперекор тому, что Южин считал преходящей театральной модой. Но Южину предстояло, помимо защиты устоев театра, внести в его жизнь ясность: определить место в борьбе театральных идей и направлений, а также характер связей с действительностью. Он не раз будет говорить и писать об этом в своих речах и статьях, дневниках и письмах. Впервые он даст конструктивный анализ состояния и задач театра в своей речи 9 августа 1909 года.

«Мы оставались одинокими эти десять лет, почти покинуты публикой, преследуемые печатью и — самое главное — внутренне мало сплоченные»[[122]](#footnote-123), — констатировал он. Главную причину одиночества Южин видел во времени с его «разрушительным» стремлением «переоценить старые ценности» и с теми крайностями борьбы старого и нового, где «одни отстаивали то, чего не стоило отстаивать, другие стремились к тому, к чему не стоило стремиться»[[123]](#footnote-124). (Среди первых, как видно, был Малый театр, среди вторых — его театральные антагонисты.) В театральной жизни эти крайности выражались в консервативности и в разрыве с традициями, в мелочном бытовом реализме и в стилизации.

Южин стремится упорядочить жизнь своего театра. Он разрабатывает и предлагает широкую программу действий, исходя из конкретных условий работы, которые определяет следующим образом: Малый театр — театр русский, национальный; основным предметом его внимания была и остается русская жизнь; театр казенный с вытекающими отсюда последствиями; наконец, театр актерский. На этом будет строиться все: репертуар, взаимоотношения создателей спектакля (драматурга, режиссера, актера), взаимоотношения с другими театральными течениями.

Репертуар Малою театра, по мысли Южина, должен четко делиться на две неравные по объему и значению части. Первая состоит из классики, как русской, так и зарубежной. Вторая, большая, должна давать «полную и разнообразную картину всех серьезных художественных течений оригинальной и европейской драматургии в их наиболее выдающихся образцах, отвечающих нашим силам и общей физиономии нашей труппы». «Как театр императорский, мы всем талантливым писателям всех литературных направлений, кроме пошлых, обязаны открыть нашу сцену»[[124]](#footnote-125).

Таково первое противоречие южинской программы, не вызванное его просчетом. Оно неизбежно и объективно. Настойчивое желание {67} сохранить «физиономию» театра сталкивается с той репертуарной политикой, которая предписывает театру давать сцену «всем серьезным художественным течениям».

Еще раньше, в доюжинском периоде, Н. Эфрос назвал Малый театр театром «собирательного репертуара». «Собирательность» существует здесь не только потому, что таков императорский театр, но потому также, что этого требует театр актерский. «Отец и мать пьесы — автор и труппа, а режиссеры всяких наименований и степеней всегда только повивальные бабки или акушеры… — утверждает Южин. — Театр вообще — это *актер, актеры*, труппа *актеров*, — только…»[[125]](#footnote-126)

«Принцип индивидуального и самостоятельного творчества», который выдвинут Южиным как главный, требует особого внимания к личности актера. Южин предлагает целую систему мер, которые могут обеспечить постоянную творческую занятость. Прежде всего в спектаклях должен быть двойной состав исполнителей; репетиции могут вестись параллельно. Это позволит выпускать большое число новых постановок, спасать актеров от простоя и одновременно предотвращать случаи замены или срыва спектакля по вине заболевшего исполнителя.

И Малый театр будет верно служить своим актерам: отодвигать в тень режиссера; лихорадочно гнать премьеры; ставить даже второсортные пьесы, потому что в нужном количестве пьес высокого качества не было.

Зная силу и опасность актерского эгоизма, Южин призывает к работе «не во имя успеха, а во имя дела», к «*объединению всей труппы*, всего, что в ней есть истинно артистического, в одну сплоченную общей целью массу»[[126]](#footnote-127). Однако этот процесс не мыслится им без развития творческих индивидуальностей. «… Только этим путем, — пишет он, — *путем разработки индивидуальных творческих сил*, объединенных общими стремлениями и общими интересами, мы осуществим тот театр, о котором актер может сказать: театр — это мы…»[[127]](#footnote-128)

Заботясь о сплоченности труппы, Южин полагается на опыт прошлого, когда идейным и творческим согласием мастеров определялись мировоззрение и стиль театра, а в спектаклях возникала своего рода коллективная режиссура. Но теперь в Малом театре нет такого ядра. Труппа его гораздо более пестра по составу, по возрасту, по таланту актеров, далеко не все из которых сформированы Малым театром. Главное же в том, что в начале XX века уже невозможно объединение сложного театрального организма без сильной воли художественного руководителя. Даже на Александринскую сцену допускается режиссер нового типа — грозный соперник театральных властей, потенциальный руководитель театра.

Южин не будет проводить внутри театра ломки, революции, потому что он приверженец старых традиций. «Они, эти традиции, — он. И он — эти традиции», — писал о Южине Эм. Бескин[[128]](#footnote-129).

Было бы неверно понимать эти традиции как только традиции театра актерского. Актерские театры могут быть самых различных направлений, и Малый театр в этом отношении сильно отличается, к примеру, от труппы «Комеди Франсез». Сам Южин неоднократно будет разносторонне определять специфику своего театра, касаясь и его внутренней структуры, и метода, и мироощущения.

Южин видел миссию Малого театра в сохранении реализма в его русском классическом варианте. Всякое иное направление он полагал недолговечным и нетеатральным. «Театр настроений или театр внешних бытовых форм, театр стилизации или театр мельчайшей выписки реальных явлений — словом, все антитезы театра, уводящие его в сторону от *всеобъемлющей* правды жизни, представляют собой нездоровую гипертрофию и не будут жить»[[129]](#footnote-130), — писал он в 1910 году. Уверенность в исторической правоте своего театра внушает Южину мысль об относительности всех театральных перемен и переворотов. «Будущее за реализмом, освобожденным от узкого толкования этого понятия и искажения его смысла»[[130]](#footnote-131), — приходит он к выводу.

Это столь твердое убеждение тоже вступает в противоречие со многим в театре. Теоретически отрицая все иные, чем в Малом театре, направления, называя их «антитезами театра», Южин на деле будет вынужден допускать их на сцену. Вынужден, впрочем, не только потому, что условия предписывали «собирательность», но и из-за собственной эстетической неразборчивости. Плохо ориентируясь в современном искусстве, Малый театр то и дело будет невольно изменять себе, ставить чуждые пьесы, приглашать чуждых себе режиссеров и актеров. {68} Вместе с тем благодаря этой «измене» нередко происходил прорыв Малого театра в современность, пусть хаотичный, не всегда ко времени, не всегда с точным выбором материала.

В защите Малым театром своего исконного реализма была, кроме стойкости, также боязнь риска и перемен, «окаменелость художественных концепций и форм»[[131]](#footnote-132). Реализм начала века вступал в борьбу и взаимодействие с другими течениями, обогащаясь и развиваясь. Малый театр через такое взаимодействие не прошел, он хотел жить в новой действительности на средства старого реализма. То новое и инородное, что разными путями проникало в театр, существовало параллельно со старым искусством, было лишь фоном для него — не более.

Парадокс судьбы Малого театра в том, что «окаменелость» объясняется не только стойкостью и консервативностью, но и неким неожиданным созвучием времени. Малый театр не всегда уходил от решения тех творческих проблем, которые были острыми и важными в искусстве начала века. Нередко он давал свои, пусть старомодные, варианты решений. Так было с проблемами театральности и традиционализма — этой ретроспективы, через которую прошли многие виды искусства.

Реализм Малого театра всегда был не прост и не одномерен, а укрупнен, театрален и сложен, пронизан романтизмом и насыщен просветительством. Дух прежних эпох всегда жил в нем. Поэтому театр, по мнению его мастеров, не нуждался в специальной прививке театральности или ретроспекции. Мастера Малого театра не ощущали «окаменелости». Старый реализм для них был достаточно богат. То мироощущение, которое было присуще им, вполне соответствовало старым средствам, более того, было несовместимо с иными.

Южин в 1915 году в речи «Романтизм и Островский» определит это мироощущение как подоплеку реализма своего театра: «… настоящий *реализм есть не что иное, как органическое слияние быта с романтизмом*», при этом имея в виду романтизм не как литературную школу, а как духовное качество — «нежное трепетание человечности»[[132]](#footnote-133). Каким бы наивным и отвлеченным ни был этот идеал, он давал искусству Малого театра нравственный заряд, опору в жестокой действительности 1910‑х годов.

Среди русской художественной интеллигенции этих лет были сильны экспрессионистские и апокалиптические настроения, нарастало ощущение кризиса, распада старого мира — всех его устоев, связей и форм. Ожидание великих перемен и в то же время страх перед ними, нетерпение и разгадывание их пронизывали искусство.

Малый театр многие из этих настроений отражал, но отражал, не проникая вглубь, не делая своим. По свидетельству П. А. Маркова, Малый театр «верил в жизнь безотчетно. И потому он, может быть, закрывал глаза на многие жизненные события»[[133]](#footnote-134). Потребность в безусловной и крепкой вере служила броней против современных опасностей — цинизма и декаданса, но она же сужала кругозор театра и вела к наивному идеализму.

То, что происходило с Малым театром в 1910‑е годы, однозначно не определить, все сложно, все отмечено двойственностью: кризисное соседствует с постоянством, в устаревшем обнаруживаются ростки нового, в несовременном по мироощущению театре вдруг возникают особые, непрямые соответствия времени. Вся эта сложность, все неразрешимые в то время и в тех условиях противоречия заметны в повседневной практике театра еще больше, чем в его эстетике или в театральной программе Южина.

Мечтая о возрождении театра, Южин не стремился к феерическим перспективам, он напоминал о неизбежности долгого и нелегкого труда: «Нам… придется теперь *годами* завоевывать пошатнувшуюся популярность нашего театра…»[[134]](#footnote-135) Но он ошибся в сроках: популярность была восстановлена гораздо быстрее. В труппе к его планам и начинаниям отнеслись с доверием и энтузиазмом. В первые театральные сезоны увеличился рост посещаемости и сборов, публика возвращалась в театр. На афише появляются новые значительные актерские имена, а также пьесы, приковывавшие к себе внимание. Постановки пьес Островского («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», 1909), Грибоедова («Горе от ума», 1911), комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1910); созвездие имен западной драмы (Г. Ибсен, О. Уайльд, Б. Шоу), которыми открывается первый южинский сезон; ряд ярких и крупных актерских работ — все это несомненные симптомы подъема.

Н. Е. Эфрос отмечает «громадность выполненной театром работы и крупный так называемый внешний успех». «Старый щепкинский {69} дом, пережив тяжелое лихолетие, сдвигался с мертвой точки и в чрезвычайном напряжении энергии и художественных сил возвращал себе внимание и симпатии московского общества»[[135]](#footnote-136).

«Малый театр, по правде сказать, был благодаря стараниям Южина действительно в стройном порядке, — пишет Теляковский. — Постановки следовали в определенной, строго установленной последовательности, все было на месте, добросовестно обставлено, отлично срепетовано, но вместе с тем в театре царила казенная, академическая скука, и это всеми чувствовалось»[[136]](#footnote-137). Последние слова, на наш взгляд, несправедливы. Все усилия Малого театра этих лет — с 1906 по 1917 год, не менее напряженные и отчаянные, чем поиски Ленского, были направлены на то, чтобы удержать и поднять престиж Малого театра, не поступясь его традициями.

Престиж был поднят, хотя существенных перемен внутри театра не произошло. Вместо прежнего чередования отдельных вспышек-побед, срывов и депрессии сейчас наступает более ровная и стабильная жизнь. Но после двух первых сезонов движение в театре опять замедляется, интерес публики, не поддерживаемый постоянной новизной, снижается.

Первые сдвиги, несостоявшееся возрождение, упадок, нарастающий к концу периода, и начало настоящего возрождения потом, за его чертой, — такова линия судьбы Малого театра в 1910‑е годы. Закономерность этой судьбы подтвердится, если проследить ее в репертуаре, в постановочном и актерском искусстве.

### \* \* \*

Репертуар в его эволюции отражает внутренние процессы Малого театра наиболее точно и прямо.

Основной, классический, репертуар, «всегда тщательно сберегаемый и пополняемый»[[137]](#footnote-138), по мысли Южина, должен был стать и стал главным в театре. На протяжении всего периода — и в сравнительно спокойное время, и в годы войны, и в накаленные дни революций — классика, прежде всего русская, не сходила с афиши Малого театра. Русская классика представлена именами Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Писемского, Островского, Л. Толстого. Первым драматургом театра остается Островский: на его долю приходится 17 возобновлений, и ни один сезон не обходится без них. Верность своим постоянным авторам Малый театр сохраняет и в западной классике, ставя пьесы Шекспира, Шиллера, Мольера и Бомарше. Тем самым театр продолжает выполнять привычные, уже необходимые ему просветительские (по отношению к зрителю) и воспитательные (по отношению к труппе) задачи. Мастера театра работают в родной для них области высокой драматургии. Кроме того эта давняя традиция получает неожиданную поддержку во времени — классика приобретает в русском театре 1910‑х годов большее, чем прежде, значение.

Малому театру свойственна привычка возвращаться к однажды поставленным пьесам, даже и не классическим, к «своим» авторам. И в 1910‑е годы в театре время от времени возобновляются шедшие раньше пьесы А. И. Сумбатова, Вл. И. Немировича-Данченко, П. М. Невежина, И. В. Шпажинского, П. Д. Боборыкина. Это не значит, что новейшей драматургии здесь не находится места. Постоянно ставятся произведения западной новой драмы — Г. Ибсена, Б. Бьернсона, Б. Шоу, О. Уайльда, А. Шницлера, С. Пшибышевского. Немало пьес, выбранных Малым театром, были в разные годы для европейского театра «пьесами времени». Среди современных русских драматургов встречаются Л. Андреев и бывшие «знаньевцы» Д. Я. Айзман, Е. Н. Чириков, С. А. Найденов; Сумбатов с его новыми проблемными пьесами, А. Н. Толстой.

Репертуар 1910‑х годов в целом не стал беднее, чем в 90‑е годы, поэтому претензии к нему современников не всегда были справедливы. Другое дело, что постепенно театр снижает свой репертуар, что он не может преодолеть «собирательности» и следовать художественникам в их строгом и целеустремленном отборе пьес.

В каждом разделе репертуара, будь то классика, современная русская или западная драма, видна серьезность намерений театра. Правда, те усилия, которые он предпринимает в этом отношении, как бы с роковой предопределенностью не достигают цели.

Новая роль классики этих лет во многом связана с постоянными и тревожными в предреволюционное время раздумьями о судьбах культуры, что заставляет с обостренным интересом всматриваться в «золотой фонд» драматургии и заново изучать его. К классике приобщаются те театральные течения, которые зародились на рубеже веков и свое начало вели от современной литературы. Их подход к классике расходится с привычными, принятыми нормами {70} старого русского театра. У театральных новаторов классика становится и средством размышления о современности, и поводом для разговора на «вечные» темы, и полем для постановочных экспериментов.

Не то в Малом театре. Само его стремление к классике оказывается созвучным времени. Но вот как и зачем здесь обращаются к классике, ставит Малый театр в особое положение в театральной жизни 1910‑х годов. Мир классики для него — свой, близкий, обжитой, в нем дороги театру каждый образ и каждое слово. На классике воспитывались ветераны театра, на классике воспитываются теперь новые поколения актеров. В сохранении классики Малый театр видит свой высокий долг, он находит в ней те идеальные представления, которых не давала ему современная, порой слишком для него жестокая драма.

Иногда бывает трудно ответить, почему именно эти пьесы выбраны Малым театром в данное время? Давно знакомые произведения он порой просто повторяет, как заклинание. Эта повторяемость, особенно тягостная для молодых, всякий раз словно ставит стену менаду театром и временем.

Отклик Малого театра на текущую жизнь, как прямой, так и косвенный, ограничен, и границы эти ясно видны в отборе и трактовке пьес — современных и классических. В выборе современного отечественного репертуара императорский театр гораздо менее свободен, чем в выборе классики или западной драмы: «свои» пьесы всегда казались цензуре наиболее опасными. Поэтому Малый театр ставит острокритические произведения Ибсена, но не Горького, «Саломею» Уайльда с ее неистовыми страстями, но не «Анфису» Андреева, в которой управляющий конторой императорских театров фон Бооль углядел угрозу нравственности. Не будет здесь и пьес Чехова, но уже не по цензурным, а чисто случайным и частным причинам. Так, например, в 1914 году в Малом театре хотели поставить «Чайку», однако получили отказ М. П. Чеховой.

В отсутствии в репертуаре Малого театра пьес Чехова и Горького есть своя внутренняя закономерность. Здесь не смогли бы передать силу и пафос горьковского бунтарства. Художественные средства театра оказались бы грубыми для чеховской драматургии, к тому же нуждавшейся в творческой режиссуре. И в равной степени, вероятно, были бы далеки актерам герои этих пьес.

Театр имел возможность, одновременно с МХТом, поставить «Живой труп» Л. Толстого. Но пьеса не встретила в труппе ни должного понимания, ни активного желания играть ее. Подготовка к спектаклю велась вяло, и в конце концов от него отказались на первой же стадии — при распределении ролей.

Быть может, наиболее для себя органично театр отозвался на «больные» вопросы времени пьесой Сумбатова «Вожди», поставленной в начале периода (1909). Пьеса эта, принадлежавшая перу человека, который отражал и определял настроения Малого театра, интересна и как факт театральный, и как свидетельство своего времени.

Главная тема «Вождей» — «путь наверх» честолюбивого, властолюбивого и энергичного героя со свойственными этому пути нравственными и жизненными потерями. Темерницын — сгусток воли и целеустремленности, подавляющей окружающих. В молодости он «все изучил»: работал машинистом в Техасе, рабочим в Манчестере, был студентом в Париже. Он жил монахом, а связи заводил только нужные для дела. Подобно ибсеновскому Боркману, он предает любимую женщину и женится по расчету. Он говорит: «Людей насильно надо делать счастливыми», и в этом он видит свою миссию. «Я знаю, что нужно, и я сделаю то, что я знаю»[[138]](#footnote-139), — заявляет Темерницын. Жизнь накажет его, как и Боркмана, крушением планов, одиночеством, внутренним опустошением. Это сходство характеров и судеб не случайно. В нем прослеживаются общие закономерности эпохи: невозможность перестроить жизнь, осчастливить людей «насильно» на основе буржуазного эгоцентризма.

Южин сталкивает в пьесе разные социальные типы, сгущая краски, не скрывая своего отношения к каждому факту и человеку. Отношение это большей частью отрицательное, колеблющееся от отчужденности до неприязни и сарказма. Саркастически показан вездесущий делец Камбоджио, пытающийся скрыть свою полную беспринципность, житейскую и общественную, под потоками либеральной демагогии. Явную неприязнь вызывает у Южина радикально настроенный публицист Караев. Поднявшись из низов и пройдя сложный и трудный путь, Караев становится обличителем российских беспорядков. Человек он неподкупный, честный, но желчный, жестокий, с «некрасивой» душой. Темерницын видит в нем «творческую силу разрушения». Героиня пьесы Марина — {71} своего рода нравственный камертон — говорит Караеву: «… я — счастье, а вы — несчастье»[[139]](#footnote-140).

Разрушитель Караев Южину кажется не менее опасным, чем хищник Темерницын. Не видя выхода ни в буржуазном прогрессе, ни в голом отрицании, Южин обращает свои надежды к естественному человеку, к бескровным, ненасильственным действиям. Естественна живущая чувством Марина, цельная и простая натура. С ней в тесный и суетный мир деляческих отношений и идейной, но лишенной человечности борьбы входит что-то от самой природы, от истинной жизни.

Рупор авторской позиции в пьесе — бывший студент Дмитрий Вершилин, ранее причастный к политике, прошедший ссылку и сделавший для себя непреложный вывод: нельзя «жизнь делать смертью» и «убивать для счастья». Людям «*собой* нужно служить. Самим собой. Своим страданием, а не чужими». Отвергая любые формулы — «заслонки» между людьми, Вершилин уверен, что «мир сам спасется», если следовать простому способу: «От человека к человеку… От души к душе, от одного горя к другому… так, просто, любя, горя… ничего не требуя, главное — … чужой крови, чужих слез, чужих подвигов — если даже сам способен и кровь отдать и подвиг совершить»[[140]](#footnote-141).

В современной жизни (и в драме также) Малый театр боялся неразрешимых противоречий, стремился любой ценой снять их или предложить, как ему казалось, верный путь, надежное средство для этого. В предреволюционную же пору, когда многие жизненные сложности разрешить было просто невозможно, средство, предлагаемое театром, часто оказывалось утопичным. Южин, человек земной и трезвый, все же искал выход из создавшегося положения с позиций отвлеченной человечности. Эта вера мешала театру принять жестокий трагизм иных современных пьес, которые он сам же выбирал для постановки.

Л. Андреевым театр интересовался больше, чем другими русскими авторами. После запрещенной «Анфисы» и поставленного в 1912 году «Профессора Сторицына» он хотел обратиться к «Анатэме». Обращение к Андрееву, несомненно одному из крупнейших русских драматургов начала века, не вполне объяснимо. Разве что сильные страсти и рельефно вылепленные характеры привлекли в этой драме театр. Но не в его силах было передать сложную философскую символику «Анатэмы».

Н. Эфрос писал о Н. А. Смирновой, исполнявшей в спектакле «Профессор Сторицын» главную роль: «… не пошла… следом за жестоким автором, не захотела его беспощадности и его грубости»[[141]](#footnote-142). Эти слова можно отнести к спектаклю в целом. Пьесу, показывающую трагедию большого ума в мелкой и пошлой среде, театр переводит в жанр бытовой драмы. Мучительное самообнажение героев, мрачное настроение пьесы, ее надрывный трагизм — все это было не в духе и не в средствах Малого театра. (Это, с другой стороны, подтверждается знаменательным фактом — отсутствием в репертуаре спектаклей по произведениям Достоевского.)

Место, которое занял «Профессор Сторицын» в репертуаре Малого театра, уже говорит о неглубоком восприятии драмы: она следует за незатейливой комедией Ю. Д. Беляева «Дама из Торжка», производя «из беззаботности водевиля крутой скачок в мрачность трагедии, в бездну ужаса»[[142]](#footnote-143). «Андреевское» начало, не оставляя глубокого следа в сознании актеров и смешиваясь в их восприятии с тем, что шло от Гнедича и Боборыкина, теряет свою разъедающую силу.

Самая уязвимая сторона репертуара Малого театра — не столько сама «собирательность», сколько несовместимость собранных в нем явлений. Здесь для всего находится место: и для современной проблемной драмы, и для слегка модернизированных «треугольников», и для меткой сатиры, и для легковесной коммерческой комедии. Проблемные драмы Сумбатова, комедии А. Н. Толстого и пьесы самого «коммерческого» автора тех лет В. А. Рышкова, соседствуя друг с другом, приобретают почти равные права.

Пьес с серьезной и актуальной проблематикой в репертуаре не так уж мало. Но если сравнить их с второсортными произведениями драматургии, то количество последних значительно превысит. «… Центр тяжести репертуара чрезмерно передвинут в сторону новинок», «представляющих интерес больше новизны, чем глубины»[[143]](#footnote-144), — тревожится Эфрос. Одни из этих «новинок» связаны с злободневностью, в них присутствуют приметы времени. К примеру, Гнедич в «Болотных огнях» (1910) нападает на декадентство, а А. Н. Будищев в «Старом {72} обряде» (1910) — на ницшеанство. Но уровень нападок таков, что пьесы кажутся пародийными. Гнедич дает по существу шаржированное декадентство, а в «Старом обряде» «посрамляется “поросячья” философия и оводевиленное ницшеанство»[[144]](#footnote-145).

Другие пьесы более «возвышенные», с претензией на психологическую усложненность. Один из самых ярких примеров — «Огненное кольцо» С. Л. Полякова (1913), по сюжету, расстановке и характерам действующих лиц — ненамеренная пародия на ибсеновский «Росмерсхольм». Сильная женщина, убирающая со своей дороги соперницу, жену возлюбленного, затем с ним соединяется, но в конце концов терпит крах — возмездие настигает ее. По этой почти ибсеновской канве расшиты не столько сложные, сколько запутанные психологические узоры.

У бывших «знаньевцев» выбраны далеко не лучшие пьесы, лишенные прежнего социально-исследовательского пафоса. В «Женах» Айзмана (1909) довольно ненатуральная ситуация «двойной» любви, которая якобы необходима творческому человеку: любви земной, семейной и любви к женщине-музе, вдохновительнице таланта. «Роман тети Ани» Найденова (1912) содержит сложные и малодостоверные любовные коллизии и не отличается ни психологической точностью, ни мастерством бытовых характеристик, присущих ранее автору «Детей Ванюшина». В пьесе «перепутывались лирические настроения, чеховские тона и приемы старой традиционной драмы темпераментов и страстей»[[145]](#footnote-146).

Третий вид пьес — это, как определил их Эфрос, «театральные упражнения на давно заданные темы»[[146]](#footnote-147). К ним относится «История одного брака» Вл. Александрова, имевшая в сезон 1912 – 1913 года большой успех у публики. Тема этой пьесы и художественные средства ее воплощения шаблонны — «какой-то пережиток старого, одинаково и по приемам письма, и по материалу»[[147]](#footnote-148). Изображая страдания литератора, женатого на мещанке, автор откровенно играет на привычках, на устоявшихся симпатиях публики и умениях актеров.

Интересно отметить, какие именно пьесы идут в театре чаще. Это «Ассамблея» Гнедича (1912) и «Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина (1915): первая прошла 59 раз, вторая — 45. «Ассамблея» — пьеса в жанре исторического анекдота. Ее задача — «позабавить зрителя». Петровские времена служат рамкой для комедийного сюжета, сам Петр — «только аксессуаром в… веселой историко-жанровой комедии»[[148]](#footnote-149). «Сестры Кедровы» — снова как бы пародия, но уже на «Трех сестер». В центре пьесы — три молодые мещаночки, сестры-портнихи, «луч: света» в затхлом провинциальном городе. Все строится на контрасте жизнерадостного мирка сестер с их простотой, легкостью, открытостью — и обывательских будней. Вместо лиризма — сентиментальность, вместо реалистического описания среды — мелочная наблюдательность.

Борьба с мещанством в 1910‑е годы приобретает особую болезненность и часто изображается в искусстве то в сгущенно-гротесковых, то в трагедийных тонах. Живучесть мещанства, которое не могла истребить и волна революции 1905 года, его бесконечная приспособляемость воспринимаются как одна из самых грозных опасностей. Но создается парадоксальная и неожиданная ситуация: поднимая вполне злободневную тогда антимещанскую тему, Малый театр ставит пьесу, по складу своему мещанскую.

В постановках западной драмы у Малого театра были свои идейные и стилистические решения. Именно благодаря им порой и достигался успех. Обращаясь к Ибсену — драматургу мировой славы, они находили у него крупные характеры, пафос, напряженное развитие фабулы. Все это было благодарным материалом для актеров и могло дать значительные результаты, что и произошло в «Привидениях» (1909). Но театр побеждал на своей, а не на ибсеновской «территории»: в постановке «Привидений», как и двух других пьес — «Кукольный дом» (1911) и «Гедда Габлер» (1916), не было ибсеновской стилистики и ибсеновских идей. Пьесы перевели на язык понятий, близких театру, и поставили как разного накала семейные драмы — вне философии Ибсена и его раздумий о судьбах личности в современном мире.

В постановке комедии Шоу «Цезарь и Клеопатра» (1909) театр сблизился с пьесой и добился успеха через интересно сыгранные центральные роли. Облегчали ему задачу опора на острые ситуации и яркий комизм, которые у Шоу были, однако, вторичны. Но драма идей Малому театру была чужда, равно как и манера {74} Шоу на материале истории говорить о современности. Театр же, переведя пьесу в более привычное для себя русло, пришел к тяжеловатому историзму.

Из четырех пьес Уайльда, числившихся в репертуаре театра, оправдала себя только «Идеальный муж» (1909), изящная интрига и блестящий диалог которой были вполне по силам труппе. Остальные три пьесы — «Герцогиня Падуанская» (1912), «Флорентийская трагедия» и «Саломея» (обе 1917 года), вероятно, были поставлены в результате давней привычки театра к романтическому репертуару. Привычка эта обманула театр: пьесы Уайльда не были романтическими, в заблуждение могли ввести их экзотическая стилистика и тема роковых страстей.

Репертуарные принципы Малого театра в 1910‑е годы существенно не меняются. Но это не значит, что неподвижен сам репертуар. После подъема и собранности первых лет все более заметна тенденция к спаду. Падает интерес к классике, удач здесь становится все меньше, круг классики сужается: в последние годы ставятся в основном пьесы Островского, почти исчезает западная драма. Постановки классики делаются в конце концов формальными. В современном западном репертуаре побеждает эклектика, новая драма все больше смешивается со «школой здравого смысла» и «школой Скриба».

Весь этот в условиях старой России непреодолимый драматизм приводит к тому, что ни современниками, ни позднее не было понято и оценено важное и в перспективе своей плодотворное стремление театра любой ценой сохранить свой классический фонд и при этом не быть архаичным. Речь идет более о стремлении, нежели о результатах — они далеко не всегда были желаемыми. Но театр поддерживал в себе это стремление, словно предвидя то время, когда они будут, наконец, должным образом реализованы.

### \* \* \*

Хотя Малый театр стремился быть в курсе новейшей драматургии, пропагандировал ее, предоставлял своим актерам богатый выбор ролей, все же в его репертуаре — вольно или невольно — сказывалась несовременность. В сфере постановочной, режиссерской Малый театр вообще сознательно ограничивал себя, не хотел быть, как другие. Это выражалось во всем: в программных заявлениях Южина, во внутритеатральной политике, в отношении к МХТ. «… Их сила (художественников. — *Т. Ш.‑А*.) — в нашей слабости и… их десятилетняя гегемония развилась в такую силу только потому, что у нас царил невообразимый хаос», — писал Южин в 1910 году. А позднее он определял еще более резко: «… весь ужас русского театра в том, что внес в него Московский Художественный театр»[[149]](#footnote-150).

Причина этой ожесточенности ясна: защита актера, актерских интересов и самостоятельности от возможного режиссерского деспотизма. Режиссура в Малом театре сводилась к необходимому минимуму. Режиссер здесь, конечно, вышел из ранга «разводящего» и получил большие права в художественной организации спектакля, но права эти были незначительны по сравнению с тем, что мог и делал режиссер в других театрах, или с тем, что недавно еще делал в Малом театре Ленский.

Даже лучшие спектакли Малого театра этой поры, имевшие большой и длительный успех, не были режиссерским творчеством. Общее решение, предоставленное воле ведущих актеров, возникало или в результате творческого согласия, или же в том случае, когда кто-то один — сильнейший — брал это решение на себя. Так было с возобновленным в 1911 году «Горем от ума», где концепция родилась как бы стихийно, сама собой и где героем спектакля стал Фамусов.

В те же годы «Горе от ума» шло в МХТе. Это был иной, чем диктовала традиция, спектакль — субъективно-лирического плана. В старой комедии стремились отбросить все то, что могло создать историческую дистанцию и заслонить в Чацком живого, современного человека, духовно родственного тем русским интеллигентам, которые сидели в зале.

Известный прорыв из прошлого был и в спектакле Малого театра, правда, не в настоящее, а скорее в «вечное». К. Н. Рыбаков играл Фамусова так значительно, что современный критик воспринимал это как открытие «вечного во временном», а конфликт спектакля — как «вечную борьбу косности и ума»[[150]](#footnote-151). Проблески «вечного» приходились здесь на долю косности, а не ума, на долю Фамусова и фамусовской Москвы, виртуозно представленной мастерами и заслонившей собой Чацкого с его «мильоном терзаний», что, наверное, не входило в расчеты театра.

Если в спектакле Малого театра создавался ансамбль и вырабатывался общий тон игры, то это было заслугой только актеров, их сыгранности {75} и взаимопонимания. В постановке «Безумного дня, или Женитьбы Фигаро» (1910) удачно был найден общий стиль исполнения — серьезный комизм. Комедия игралась не в облегченно-водевильном и не в обличительном плане. Роли были неплохо распределены: каждый мог выбрать ту, которая была ближе его дарованию. А. И. Южин — Фигаро и Е. К. Лешковская — Сюзанна блестяще владели диалогом. А. А. Яблочкиной и М. Ф. Ленину как нельзя более подошли роли графини и графа. Изящная, с отточенной техникой О. В. Гзовская была прелестна в роли шаловливого и пылкого Керубино. Эта свобода игры каждого исполнителя оставляла впечатление мастерской импровизации.

При точной, как говорилось тогда, «разверстке ролей» «великолепные актерские ансамбли возникали почти стихийно, от сочетания и взаимопонимания талантливых индивидуальностей и гармонического соединения актерских воль»[[151]](#footnote-152). Для этого необходимы были мастера, за долгие годы совместной работы сыгравшиеся и привыкшие к самостоятельности. Актеры, пришедшие со стороны, даже крупные, не всегда умели влиться в ансамбль. В еще большей степени это относится к молодежи. Но режиссеры Малого театра были недостаточно умелыми и как постановщики, и как педагоги.

В южинский период в Малом театре работали несколько режиссеров. Основными были И. С. Платон и С. В. Айдаров, очередными — И. Н. Худолеев и Н. М. Падарин, реже ставили О. А. Правдин и Н. К. Яковлев. В. Н. Пашенная вспоминала: «Главным в режиссуре Платона была ставка на актера.

Его искусство заключалось в том, что он правильно распределял роли и предлагал актерам общее направление, в котором должна решаться роль». «Он понимал, любовно оберегал и растил актера, но у него не было большого творческого кругозора, большой творческой фантазии, больших творческих глубин»[[152]](#footnote-153).

{76} В Малом театре принимали это, вероятно, без особых усилий. Главным было то, что Платон шел за актером, что он «не мудрил» над классикой, «сохраняя в неприкосновенности… своеобразие и текст»[[153]](#footnote-154). Такая режиссура устраивала Малый театр, потому что ее позиция — оберегать актера и репертуар — совпадала с общими целями театра.

В духе времени в Малом театре иногда составлялись планы постановок с анализом их стиля, оформления, мизансцен. Платон опубликовал к возобновлению «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского» и к постановке «Цезаря и Клеопатры» Шоу нечто вроде режиссерских партитур[[154]](#footnote-155). Отличительная их черта — стремление к внешнему историзму, точности, оправданности обстановки. Это — режиссура, которая старалась добросовестно проиллюстрировать пьесу рядом живых картин, не прочерчивая внутренней линии спектакля, не имея своих идейных концепций и стилевых пристрастий. Только мизансцены, обстановка, перемещения героев, остальное для режиссеров Малого театра — запретная область.

Справедливости ради следует отметить, что при постановках и возобновлениях пьес, большей частью классических, нередки были и удачи в построении спектаклей, особенно вначале периода. Так, в постановках «Дмитрий Самозванец» и «Цезарь и Клеопатра» было заново сделано удачное оформление, режиссеры разработали массовые сцены. При возобновлении «Горя от ума» спектаклю были приданы цельность и крепость формы. Декорации художника Л. М. Браиловского были исторически верны. В спектакле хорошо сочетались житейская характерность, «земнородность» и яркая театральность, которые отличали лучшие работы Малого театра.

Но при быстротекущем потоке пьес даже для классики не оставалось порой достаточно времени и сил, чтобы хоть как-то придать спектаклю стройность. Внешняя его сторона далеко не всегда была в должном порядке. Рецензии тех лет пестрят упреками в элементарной неслаженности спектаклей, в небрежности или архаичности их формы. Немирович-Данченко писал о «Бедной невесте» (1909): «В смысле всяких форм — все было так, как, вероятно, и 50 лет назад…»[[155]](#footnote-156) О «Бесприданнице» (1911) было сказано: «… впечатление серое, большие провалы, разные тона»[[156]](#footnote-157). О постановке «На бойком месте» (1915): «… вышла какой-то неопределенной, какой-то прилично-оперной…»[[157]](#footnote-158) И это в пьесах любимого театром автора, при наличии ярких актерских талантов! Но это противоречие было слишком давним и привычным для Малого театра.

Не был прочувствован авторский стиль в шекспировских пьесах, дававших простор режиссерской фантазии. Комедия «Как вам будет угодно» (1912) получилась скучной, обытовленной. «Постановка Лепковского при всей своей добросовестности грузна, буднична и слишком примитивна»[[158]](#footnote-159), — писал критик Я. Львов. Ей не хватает «более тонко-художественного сценического наряда»[[159]](#footnote-160), — отмечал Н. Эфрос. В «Макбете» (1914) в фантастических сценах с ведьмами и призраками были «чрезмерная материализация нереального», излишняя «натуральность» и «грубая осязательность»[[160]](#footnote-161).

Южин не может не видеть, что режиссеры Малого театра «лишены всякого творчества», и делает некоторые уступки времени. В театр приглашаются два режиссера — С. К. Броневский, опытный, тяготевший к психологической драматургии (но он пробыл в нем недолго), и режиссер-экспериментатор Ф. Ф. Комиссаржевский.

В приглашении Комиссаржевского (1913) сказалось непонимание дифференциации театральных течений. Один из наиболее своеобразных театральных деятелей начала века, педагог, режиссер, теоретик, работавший сначала в театре своей сестры, потом в собственной студии, позднее преобразованной в театр, Комиссаржевский стремится к философско-романтическому направлению, огромное внимание отводит вопросам формы.

Малому театру Комиссаржевский близок только своим повышенным вниманием к актеру, но даже в области актерского творчества у него иные требования и критерии. Актеры Малого театра — мастера в пределах собственного метода. Комиссаржевскому же видится универсальный актер, с всесторонне разработанным творческим аппаратом — от речи до {77} пластики, владеющий сценическими стилями разных времен и народов, будь то комедия масок или современное утонченно-психологическое искусство, аскетичное в своих внешних проявлениях. Комиссаржевский мечтает о синтетическом театре, где, помимо актера, «играют» музыка, танец, декорация, свет, а первая роль принадлежит режиссеру как идейно-организующему началу театра.

В программе юбилейного вечера памяти Щепкина Комиссаржевскому был поручен апофеоз и постановка мольеровского «Лекаря поневоле». Мольеровская комедия была им поставлена в стиле «театрального традиционализма», с воспроизведением не просто духа и стиля XVII века, но и подлинного мольеровского спектакля. Все служило этому: красочные стилизованные декорации Браиловского, изящная музыка Люлли, балетные выходы персонажей Комиссаржевский хотел показать зрелище в плане и придворного французского спектакля, и народного представления, и французского ярмарочного гулянья, и комедии масок. Все это действительно характеризует театр Мольера, и в этом своеобразный историзм замысла. Но Малый театр был тяжеловесен для такого спектакля, актеры не могли и не хотели изображать типы комедии масок — это было не в их возможностях, да и не в их интересах. По решению Южина спектакль как не соответствующий традициям Щепкина был снят с программы торжественного вечера и шел отдельно.

Другая постановка Комиссаржевского — «Огненное кольцо» — была также чужда Малому театру. «Вся работа в такой тонко-психологической вещи, — писал режиссер (заблуждаясь насчет “тонкости”), — построенной на понимании друг друга без слов, на внутреннем диалоге, сводится к тому, чтобы выразить на сцене дух пьесы, выдвинуть на первый план исполнителей, убрав, упростив все лишнее, загромождающее переживания исполнителей»[[161]](#footnote-162). Такая пьеса была будто бы совсем в духе Малого театра. Но все дело в том, что предстояло «переживать» исполнителям. «Огненное кольцо» режиссер поставил «внебытово» — в сукнах вместо декораций, окутав таинственностью, введя протяженные паузы, игру на подтексте и полутонах. Душевные переживания персонажей содержали элемент иррационального, ложномногозначительного. Актерам Малого театра, привыкшим к открытому выражению «нормальных», «земных» чувств, это было непонятно.

Все это приходит в естественное противоречие с принципами Малого театра. Комиссаржевский работает в нем всего один сезон, ставит два спектакля и после резкого конфликта уходит, а режиссура Малого театра возвращается в свое привычное состояние.

Гармония искусств на сцене, ставшая нормой для театра начала века, оставалась труднодоступной для Малого. Понемногу сюда проникает современная живопись: к нескольким спектаклям, преимущественно западной классики, делает эскизы К. А. Коровин. Его декорации к «Безумному дню, или Женитьбе Фигаро» «с их живописно-пластической условной выразительностью» отличаются яркостью. Хороши и «мрачные, громоздкие, величественные» декорации к «Макбету», передавшие «стиль трагедии, атмосферу суровой и мрачной эпохи»[[162]](#footnote-163).

Основным художником Малого театра в эти годы становится Л. М. Браиловский, оформивший 10 спектаклей самого разного плана — от «Горя от ума» до пьес Мольера и Шекспира. Ему подвластно было искусство строгого историзма (декорации и костюмы к «Горю от ума») и тонкой стилизации («Лекарь поневоле»). Он работал с такими разными режиссерами, как Платон и Комиссаржевский, и умел находить с ними контакт.

Но декорации Коровина и Браиловского — это малая доля той массы спектаклей, которые продолжали оформляться наспех, без соотнесения со стилем автора и замыслом режиссера. И, как прежде, один и тот же спектакль оформляли разные художники — каждый «свой» акт.

Оформление спектаклей всегда было узким местом Малого театра. Южин слишком хорошо знал суверенность «удельного княжества» — монтировочной части и слишком хорошо помнил печальный опыт Ленского, который не мог добиться оформления, хотя бы приближенного к своему замыслу. И Южину, столь решительному в другом, приходилось с самого начала идти здесь на компромисс: «Мы заявляем, *что* именно и к *какому сроку* нам нужно. *Как* сделано то, что нам нужно, касается не нас»[[163]](#footnote-164).

Дело, впрочем, не только в структуре казенного театра, но и в разъединенности художника и режиссера, в самой природе Малого театра, для которого важнее всего был отдельный {78} человек, а все остальное являлось лишь дополнением к нему, фоном. Репертуар, режиссура, оформление — все выстраивалось вокруг актера, подчинялось ему, работало на него. Поэтому и в своих постановочных решениях театр не давал целостной картины жизни.

### \* \* \*

В бурном и переменчивом театральном мире 1910‑х годов Малый театр жил по собственным законам. Лицо театра определялось труппой, ее сыгранностью и в первую очередь ее корифеями. «Вряд ли какой другой драматический театр располагает в настоящее время… таким большим количеством отличных сил, ярких, отшлифованных искусно и разнообразных, как Малый театр»[[164]](#footnote-165), — писал Эфрос и указывал, что в театре есть силы для «всякой пьесы».

В труппе театра, в начале южинского периода состоявшей более чем из 60 человек, соединялись артисты разных поколений. Не все они были воспитанниками Малого театра, иные пришли, уже зрелые и сложившиеся, из других театров. Среди них актеры драмы и комедии, психологического и жанрового направлений. Но всех их объединяло одно: они были крупные мастера и творческие индивидуальности. Они создавали великолепные образы, яркие характеры.

«Малый театр не мог всецело удовлетворить нашу жажду: он почти не ставил пьес наших любимых актеров, и тем не менее многие блестящие актерские работы увлекали нас», — так объясняет Марков секрет популярности Малого театра у молодежи предреволюционных лет. И далее: «Мы чувствовали, как актеры Малого театра испытывают наслаждение от своего артистического пребывания на сцене, и заражались их самочувствием»[[165]](#footnote-166).

Ф. Н. Каверин, вспоминая об актерах Малого театра, говорил о «радости творчества», «внутренней праздничности». И это было присуще не только пьесам романтического репертуара. Даже в жанровых сценах «бытовые интонации О. О. Садовской никогда не звучали буднично…»[[166]](#footnote-167)

Эти слова заставляют подумать о многом: о стремлении к праздничной театральности, о раскрепощении актерского мастерства, о реабилитации лицедейского начала, о роли эстетического в театре, о расширении понятия театра, определяя его не только как зеркало жизни, но и как вторую действительность. Все это оправдывает в глазах современников ту театральность реализма Малого театра, которая еще недавно казалась устаревшей.

Анализируя свои впечатления от Малого театра, Каверин отмечал, что он привлекал не своим классическим репертуаром — этот репертуар был и в МХТе, и в Театре Корша, не просто большими актерами — они уже давно сформировались в среде художественников, а особыми актерами, от игры которых, от «великой правды больших человеческих чувств» зритель испытывал потрясение[[167]](#footnote-168).

Масштабность и сила переживаний тоже оказывались современны. Их уже не воспринимали как несколько архаичную патетику, как нечто далекое от жизни. Театральное искусство, уставшее от крайностей бытовизма и эстетизма и ощущавшее подземные толчки истории, которые рождали жажду трагических и героических переживаний, снова тяготело к потрясениям. На практике это приводило ко многому: от повсеместного обращения к высокой классике до создания в 1914 году Камерного театра. В теории — к тем мечтаниям о театре будущего, где одним виделась мистическая экзальтация, слияние зала и сцены в общем мощном порыве, а другим — «варварский» театр с крупными характерами и чувствами, «высокими экстазами», «сильный, энергический, мужественный театр поколения, идущего под красным знаменем»[[168]](#footnote-169).

«Высокие экстазы» зрители Малого театра могли испытывать и вне зависимости от литературного материала. К примеру, мелодрама А. Пароди «Побежденный Рим» шла в Малом: театре не впервые. Четверть века назад Ермолова сыграла здесь главную женскую роль — молодую весталку, которая согрешила и должна умереть. Теперь, в возобновленном спектакле, Ермолова играла мать весталки, слепую старую женщину, которая своими руками убивает дочь, чтобы избавить ее от мучений. «Когда, облеченная в серую тунику, с пепельно-седыми волосами, слепая в последнем акте приближалась к дочери и, прощаясь, дрожащими руками ощупывала дорогое ей лицо, когда с трепетом, спеша, она искала сердце дочери и, наконец, наносила короткий удар, приносивший {80} ей освобождение в смерти, — дыхание античной трагедии проносилось по залу»[[169]](#footnote-170).

Независимость и самостоятельность мастеров Малого театра позволяли им не только создавать из отдельных эпизодов целый образ и целую историю, но и преодолевать убожество и слабость многих пьес. Это стало уже традицией и сформировало особое качество актеров Малого театра (впрочем, и Александринского в той же мере). Драматургия давала лишь повод для игры, актер же объединял в своем лице и соавтора, и режиссера, и исполнителя. Самостоятельное творчество такого рода уже превратилось в потребность, нередко сами актеры выбирали заведомо бледные пьесы, которые потом расцвечивали своим мастерством и фантазией. (Это была еще одна причина, почему плохие пьесы никак не могли исчезнуть со сцены Малого театра.) «За красотою того, как играли актеры, зрительная зала не видела, не хотела видеть убожество того, что они играли»[[170]](#footnote-171), — писал Эфрос. Так, из 16 ролей Ермоловой, сыгранных в этот период, половина, если не больше, — роли в пьесах, где ей приходилось вести борьбу с автором. Однако зрители, как правило, не реагировали на плохое качество пьес — они шли смотреть не пьесу, а Ермолову.

Ермолова, вернувшаяся на сцену в 1908 году, переживает новый творческий расцвет. Поэзия и драматизм материнской любви — ее доминирующая отныне тема — подняты актрисой до высот истинного трагизма. С особой силой в начале южинского периода эта тема была заявлена в ибсеновских «Привидениях».

Ермолова не любила Ибсена, считая его безжизненным и мрачным. «Свету, побольше свету!.. — писала она Южину. — К черту Ибсена и все, что над жизнью или сверх жизни!»[[171]](#footnote-172) Играя в его пьесе, актриса переосмыслила авторский замысел. Это была нелегкая задача, потому что свои идеи Ибсен проводит с удивительной настойчивостью, не позволяя вырываться из логики характеров, железной конструкции диалогов, открыто формулируя тезис пьесы. Но Ермолова осталась верна себе. Ни один автор не смог бы заставить ее сыграть чуждое ей, она все как бы подчиняла своему таланту. В этом секрет ее стойкости в спектаклях второсортного репертуара, в этом ее неподатливость даже классикам.

Критики дружно отмечали чуждость актрисе ибсеновской проповеднической позиции. «Фру Альвинг стала хозяйкой в жизни и проповедницей в пьесе. Но именно за эти черты и “не любит” М. Н. Ермолова Ибсена, ими отпугивается от его женских образов и его ролей… — писал Эфрос. — Самые заветные свои мысли она говорила… как-то застенчиво, выходили они не опаленными, и иногда дрожала слеза в голосе и взоре, вместо огня выстраданной веры»[[172]](#footnote-173). «Этический революционизм» Ибсена был Ермоловой решительно чужд. И актриса сыграла историю, в основе которой лежала не борьба с «привидениями»-предрассудками, а трагедия матери, теряющей сына. Сила ермоловской игры была такова, что спектакль от социально-нравственного протеста ушел в область вечных, вневременных чувств.

«Высшие трагические потрясения», по описанию Эфроса, ожидали зрителя в финале. «Талант ее нашел точку приложения и дал полное художественное торжество. Зрителем был пережит час великой муки. А эта мука, по таинственному закону искусства, вместе и великое художественное наслаждение. И когда с такою полнотою и силою переживается эта “мука-наслаждение”, — все забывается и все прощается, — до неверности Ибсену, до односторонней передачи сложного образа включительно»[[173]](#footnote-174).

Неприязнь к «этическому революционизму» у Ермоловой старая и прочная. Вероятно, она так же воспринимала носителей этого «революционизма», как Южин и его любимые герои — Караева в «Вождях». Идеалы Ермоловой возвышенны и отвлеченны. На ее мировоззрении — отблеск наивного утопизма. «Какими бы различными путями мы ни шли к храму Прекрасного, мы, наверное, сойдемся, потому что всеми нами руководит любовь к искусству!»[[174]](#footnote-175), — пишет она Немировичу-Данченко в полной уверенности, что все противоречия могут сгладиться на основе любви.

Ермолова не имела бы такого воздействия на зрителя, если бы не нравственная подоплека ее искусства. Оно было полно такого морального пафоса и очистительной силы, которые как бы перекидывали мост от просветительских и народнических настроений 70‑х годов, где находились корни мировоззрения {81} Ермоловой, к толстовским идеям начала XX века. «… Она покоряла огромной нравственной силой, человеческой цельностью», — отмечал П. Марков[[175]](#footnote-176).

Ермолова не была актрисой лирической в том смысле, что ее искусство основывалось на самовыражении, на личных переживаниях. В ответе на анкету о психологии актерского творчества Ермолова указывала, что переживания и события ее собственной жизни не являются материалом для ее актерской работы[[176]](#footnote-177). Это же подтверждал и Южин, писавший о «разных» женщинах Ермоловой. В той же анкете Ермолова признавалась, что ей ближе «симпатичные роли» (как известно, она была защитницей, а не прокурором своих героинь).

При создании разных образов Ермолову отличало единое отношение к ним. Даже роль смешной королевы Анны в «Стакане воды» Скриба она умела облагородить и «превращала в поэму о любящей и нерешительной женщине и рассказывала ее с настоящей романтической иронией и человечностью»[[177]](#footnote-178).

«Благородство» — то слово, которым критики определяли и определяют душевную настроенность, стиль ермоловского искусства[[178]](#footnote-179). В описаниях игры Ермоловой всегда чувствуются взволнованность пишущего, вызванная прекрасным и возвышенным, и то состояние катарсиса, которое он пережил.

Ермолова иногда тяготела к старомодным, наивно-моралистическим пьесам, где искала что-то безусловное — веру, идеал, открытую проповедь добра, отрицание зла; к мелодрамам, где находил выход ее могучий темперамент и где она улавливала отзвуки былых героико-романтических спектаклей. Это нравственно оправдывает ее пестрый репертуар; ее игра оправдывает его эстетически.

«Я не знаю актрисы, равной Ермоловой по силе и полноте содержания, — пишет Марков. — У нее было свойство настоящего гения — открывать мир даже в роли, не предвещавшей ничего особенного»[[179]](#footnote-180). Гениальность Ермоловой бесспорна. Мочаловское стихийное начало жило в ней — в ее легкой и внезапной воспламеняемости, в «преимущественном внимании к двум-трем ударным сценам в роли»[[180]](#footnote-181), в непосредственности творческого процесса. Сама Ермолова, рассказывая о своей работе над ролью, отмечала, что образ создается ею не аналитически, а непосредственно, обычно сразу, целиком, в соединении «психологического», «пластического» и «звучащего» начал. Вдохновение приходит к ней само — вызывать его по желанию она не умеет. Не может она и представлять и «переживает» каждый раз, в каждом спектакле.

Ермолова — это природный феномен, которому не нужна научная система — пособие для игры; для нее не обязательны ни режиссура, ни высокая драматургия. Столь яркий представитель актерского театра, она и в XX веке остается живым напоминанием о легендарных колоссах Малого театра. Но она — последняя, новые будут другими.

Ермолова среди современных ей актрис была на особом положении: на нее смотрели как на высшее существо, ей поклонялись. На особом положении была и другая ведущая актриса Малого театра — Е. К. Лешковская. Она завораживала зрителей, ее считали символом женственности. Лешковскую, как и Ермолову, увлекают «чистая» психология, вечные чувства, ее не интересуют мировоззренческие проблемы. Ее волнует самый психологический процесс, диалектика женской души. Излюбленный образ Лешковской — героиня с непростым характером, запутанной, сложной судьбой. Он варьируется от обольстительной хищницы до обаятельной, добродетельной героини.

Как и Ермолова, Лешковская в 1910‑е годы переживает новый творческий подъем. В основном она играет «осенних женщин», «закат женского сердца». Играет вне амплуа: «Любовь — это и было амплуа Лешковской…»[[181]](#footnote-182) «Ее нельзя было назвать ни трагической, ни комической, ни характерной актрисой, — писал Южин. — Она была артисткой женской души…»[[182]](#footnote-183) В репертуаре Лешковской и характерные роли матерей (Огудалова в «Бесприданнице», Анна Андреевна в «Ревизоре»).

Наибольший успех сопутствует актрисе в нехитрых переводных пьесах с эффектными любовными коллизиями. Как у Ермоловой мелодрама, так у Лешковской эти пьесы — {82} только повод излить богатство собственной души, сплести тончайшее психологическое кружево из душевных переживаний героини. При этом она никогда до конца не подчиняется жанровым признакам пьесы: в комедиях ищет драматические оттенки, мрачную атмосферу драмы старается разрядить юмором.

В «Дебюте Венеры» Э. Гойера Лешковская играла опереточную примадонну Юлию Манон, «к которой крадется уже старость, но не может победить ее жизнерадостности и “легкого” отношения к жизни»[[183]](#footnote-184). Героиня бросает вызов судьбе, хочет победить время, но оно против нее. Она вынуждена смириться. «Актриса создавала пленительный образ взбалмошной женщины, привыкшей ко всему относиться весело и бездумно, заражавшей всех своей безудержной жизнерадостностью. И вдруг на короткое мгновение — на миг! — сходит улыбка с лица зрителей: в игре Лешковской прорывается почти трагическая нота»[[184]](#footnote-185).

В пьесе Я. Седерберга «Любовь — все» Лешковской досталась роль, написанная в мелодраматически-напряженных тонах. Ее героиня — женщина, «еще не расставшаяся с мечтою о том, чтобы любить и быть любимой, но с тоскою видящая, как все больше тает возможность такого счастья»[[185]](#footnote-186). Конфликт пьесы — между максимализмом Гертруды, для которой «любовь — все», и реальной жизнью, где нельзя жить одной любовью; между женским стремлением к всепоглощающей любви и неумением мужчины ответить столь же полным чувством. «… Гертруда — из того разряда человеческих сердец, для которых, кроме любви и вне любви, нет ничего… И первая их черта — громадная пламенность чувств, широкий и бурный разлив темперамента»[[186]](#footnote-187). Лешковская «смягчает узор автора» и играет «тихо, без крика», тем самым, подобно Ермоловой, облагораживая роль. Это обычное ее качество: рискованные, лишенные вкуса и меры места она одевает в «ткань простых и мягких женственных переживаний»[[187]](#footnote-188). Мастерство Лешковской изысканно. Современники отмечают не просто высокое владение речью, что было типично для актеров Малого театра, но неповторимую ее мелодику. «… Зрители восторгались интонационной гармонией, музыкальностью и богатой гаммой сверкающих интонаций»[[188]](#footnote-189), — пишет Вл. А. Филиппов. «Годы не изгладили из моей слуховой памяти голос Лешковской, чуть-чуть надтреснутый, чуть-чуть тремолирующий, звук лопнувшей струны, — признается Н. Д. Волков. — И ее пленительных интонаций, то вкрадчивых, то страстных, то покорных, то покоряющих»[[189]](#footnote-190).

В даровании и личности Лешковской были заложены качества, роднившие ее с художественниками. Как вспоминает Филиппов, на репетициях «Анфисы» Лешковская проявила «редкостную способность анализировать поступки каждого действующего лица»: «Она… умно, убедительно и эмоционально вскрывала то, что теперь принято называть “подтекстом”, “вторым планом”, “сверхзадачей” и т. п.»[[190]](#footnote-191). О том же говорит и П. Марков: «… Лешковская — великолепный пример интеллектуальной актрисы. В ней жило умное критическое начало»[[191]](#footnote-192).

Лешковской не будет равных в ее ролях, не будет ей и замены в труппе Малого театра. То, что ее роли «просто женщин» — уже уходящие, не нужные театру ближайшего будущего, кладет тень драматизма на творческую судьбу Лешковской. Она, как и Ермолова, последняя в своем роде актриса.

Традиции Ермоловой и Лешковской в Малом театре останутся, но уже не появится равных или хотя бы близких им индивидуальностей, эти замечательные традиции не будут скоро персонифицированы. Наследие третьей крупнейшей актрисы Малого театра этих лет, О. О. Садовской, перейдет к конкретным и порой выдающимся продолжательницам. Но в основном это будут актрисы на роли комических старух, без масштабности и драматизма Садовской.

Секрет искусства Садовской, по-видимому, прост, а возможно, оно даже лишено секрета. «Будто бы никаких внешних перемен из роли в роль, — пишет П. А. Марков. — Почти всегда одно и то же лицо, слегка тронутое гримом. Только с помощью внутренних красок, тонкой, изощренной мимики, великолепного языка она находила всегда иной образ»[[192]](#footnote-193). Садовская не любила лишнего грима, декорационных и световых ухищрений, усложненных мизансцен. {83} Главным оружием ее была речь. «Она даже мало играла в обычном смысле этого слова. Ей надо было сесть лицом к публике, на полном свету, и начать говорить — и этого было довольно, чтобы ее красочное, емкое, охватистое и теплое слово, желанное, как подарок, само творило и художественный образ, и характер, и действие»[[193]](#footnote-194).

Корифеи Малого театра отличались редким умением дать концентрацию жизни в образе, как бы ни был он мал. Быть может, особенно это было свойственно игре Садовских. О. О. Садовская играла в пьесе Островского «Без вины виноватые» второстепенную роль Галчихи — «страшное, жуткое, но во всем достоверное существо… всклокоченная, со страшными, ищущими, маленькими глазками и проваленным ртом, с перемежающимися моментами сознания и забвения», с «невероятной, непобедимой животной жадностью»[[194]](#footnote-195), — играла легко, органически сочетая, соединяя в себе быт и символ.

М. П. Садовский оживил в «Доходном месте» Островского маленькую роль Досужева. «Ничтожный Досужев ожил. Засверкал. Зацветился яркими красками. Нужно было видеть, что сделал Садовский из перехода от одной двери к другой, к которому в сущности и сводится весь Досужев. Нужно было слышать эти несколько фраз. Это “манто”, брошенное на руки половому. Эта фигура. Этот голос. Два‑три бытовых броска, и вскрыта целая психология. Психология бездомного, никчемного, лишнего человека. Это был момент титанического подъема»[[195]](#footnote-196).

Возвышенное актеры Малого театра могли передать вне зависимости от литературных качеств пьесы, от размеров роли и от помощи режиссера, равно в пьесах Шекспира, Шиллера или Островского. О. О. Садовская, например, могла быть возвышенной и в облике деревенской старухи, не теряя при этом достоверности и простоты. Каверин описывает игру Садовской в «Воеводе» Островского: «… на сцене изба, печь, зыбка… Семнадцатый век. Качает зыбку маленькая бабка; платком повязана голова Ольги Осиповны… В полудреме сама напевает она колыбельную:

Нас бог забыл… Царь не милует,  
Люди бросили, людям отдали.

Хриплый, чуть скрипучий голос, никакой игры, никаких интонаций. Зрительный зал заворожен этой давящей, страшной безнадежностью.

Нет, это уже не татарское иго, это уже не семнадцатый век… Эта старушка — родная, кровная, своя…

Слуги хозяина-воеводы хотят выбросить зыбку за дверь избы… Старушка поднимается с лавки. С потрясающей простотой и убежденностью, без отчаяния, без вскрика, загородив внучонка сгорбленной спиной, она говорит:

— Ты отойди, здесь ангельское место.

И слуги отступают по приказу растерявшегося боярина.

Дух перехватывало у зрительного зала. Все долго молчали, не смея нарушить чувства великой правды.

{84} И снова сидит старуха над зыбкой:

Баю‑баю, мил внучоночек!  
Ты спи-усни, крестьянский сын!»[[196]](#footnote-197)

Первым актером Малого театра после смерти Ленского стал Южин. Известная кризисность его искусства в самом начале века, когда он казался слишком театрален и порою холоден, сейчас сменяется, как и у ведущих актрис, подъемом. Южин реже играет трагедийные и романтические роли, обнаруживая в них, как и прежде, скорее каратыгинское, чем мочаловское начало. В ролях Макбета или Шейлока Южин впечатляет энергией мысли, величественностью, значительностью собственной личности, которая чувствуется во всех его работах. Принципиально важных открытий в этих ролях у Южина нет, но возрастает и сильнее притягивает зрителя то его качество, которое Эфрос назвал «монументальностью». Марков в «Театральных портретах» вспоминает, что на трагедийных героях Южина, показанных «скупо, жестоко, мощно», лежала печать классицизма.

Но трагедия — не главное теперь для Южина. Он полнее раскрывает себя в характерных ролях. Быть может, в этом сказались накопленные с годами мастерство, жизненный опыт. Но больше и лучше всего Южин играет *разных* людей — без всяких ограничений в амплуа: «… он играл любовников, фатов, резонеров, героев, благородных отцов, комических стариков»[[197]](#footnote-198), и этот список можно продолжить. С редкой наблюдательностью он показывает людей прошлого и своих современников в множестве русских и западных пьес, всегда полно раскрывая как внешний, так и внутренний образ своего героя.

В комедийных образах Южин находил (или домысливал) неожиданную сложность натуры. Играя виконта Болингброка в «Стакане воды», Южин «был одновременно придворным, мыслителем, политическим деятелем, писателем, дипломатом. Он был легкомыслен — такова его природа — и осторожен, умен, находчив, насмешлив, а показывал себя недалеким, беспомощным, почтительным»[[198]](#footnote-199).

По тонкому наблюдению Филиппова, в комедийных ролях у Южина начинало проскальзывать нечто стороннее герою, какая-то ирония — то, что сейчас назвали бы «отношением к образу». Это было свойственно актерам тогдашнего театра. Но помимо этой, внешней причины здесь давала себя знать незаурядная личность Южина, не растворимая полностью ни в одном образе: почти всегда оставалось нечто, создававшее дистанцию между актером и образом, с одной стороны, и между актером и зрительным залом — с другой.

Определяя главное в таланте Южина, разгадывая секрет его воздействия на зрителей, современники обычно употребляли слова «сила» и «воля». О «силе и воле» писал Вл. Филиппов, о «пафосе воли и мысли» — П. Марков, о «единственной песне» Южина — «неизбывной… душевной силе» — Н. Крашенников: «… была она силой граненой, никогда не являлась силой хаотической, силой случайной»[[199]](#footnote-200). Крашенников так описывает игру Южина во «второзначной» роли в современной пьесе: «… тупым железным клином врезывалась эпизодическая чужая посторонняя драма напрягшейся воли… источник неукротимой жизненной энергии… лился с этой властной каменной маски. Лился и захватывал драму и давал равнозначность с главным, все крепче овладевая вниманием, создавая целое из дробей, основное из эпизода»[[200]](#footnote-201).

В 1910‑е годы многие из тех актеров Малого театра, кто начал свою деятельность в прошлый период, уже входят в основной состав труппы, становятся опорой театра и заменой — а не дублерами — корифеев.

Проблема актерской смены всегда была болезненной для Малого театра. В 1910‑е годы она еще более обостряется, так как не существует драматической школы, которая готовила бы актеров именно для Малого театра. Но пополнение труппы все же не прекращается. Сцена театра сейчас открыта для новых актерских сил. Выдвигая их из своей среды или приглашая со стороны, Малый театр особое внимание обращал на масштаб артистической личности или в крайнем случае на ее оригинальность. Однако не всегда выбор сторонних актеров оправдан, не всегда и собственная молодежь используется по назначению.

Положение молодежи Малого театра драматично, хотя ей и оказывается постоянная помощь: заботятся о ее занятости, о вводе в новые роли. Но ее преследует, как тень, память о недавних победах мастеров старшего поколения в тех же ролях, в тех же спектаклях.

{86} Назревает острая и пока практически не разрешимая проблема: молодежи предстоит единоборство с теми образцами классического исполнения ролей, которые в Малом театре рассматривались как идеал. Гораздо труднее было идти на «роль Ермоловой», чем на роль просто драматических героинь, поскольку это исключало возможность самостоятельного творчества.

Сложно складывалась судьба В. Н. Пашенной. Несомненно, из молодежи она была наиболее близка Малому театру — это доказывает и ее дальнейший творческий путь. Сильный актерский темперамент, игра от чувства, народная основа таланта, слово как главный инструмент творчества — все это было присуще Пашенной, «… у Пашенной торжествовало мажорное начало, в ней пела неукротимая радость жизни… Пашенная любила краски яркие, точные, куски резкие и категорические… выплескивала первый план наружу… увлекала своим темпераментом, красотой своего голоса… чувствовала народную стихию…»[[201]](#footnote-202)

Но романтические и трагедийные роли упорно не давались актрисе. Критика недоумевала: откуда такое заземление героинь высокого склада, даже «бесприданницы» в драме самого близкого ей драматурга Островского? В Марии Стюарт у Пашенной не было «огня, подъема… стиля и пафоса»[[202]](#footnote-203), «величавости переживаний» и «старинной бронзы романтизма»[[203]](#footnote-204).

Разгадка нашлась: Пашенную готовили не к тому, что ей было предназначено. Вскоре открылось, что она — актриса отнюдь не ермоловской традиции, что ей близко народное и характерное начало и удаются роли простых русских женщин — таких, как героиня «Чародейки» Шпажинского, «Воеводы» Островского или разбитная Евгения в комедии Островского «На бойком месте».

Романтизм в Малом театре этого времени сдает свои позиции. Остывает, «приземляется» и подменяется монументальностью романтизм Южина. В 1910 году умирает один из «последних романтиков» Малого театра Ф. П. Горев. Дарование молодого А. Н. Остужева — главной надежды театра в романтическом репертуаре — опять-таки иное, не отвечающее его традициям.

Обаятельное лирико-драматическое дарование Остужева отмечено преобладанием идеального начала, смягченностью чувств. Роли с сильным внутренним накалом и резкими душевными контрастами были не совсем в духе этого артиста.

В южинский период Остужев играет огромное количество ролей — около 30 самого разного плана: от Хлестакова в «Ревизоре» до Мортимера в «Марии Стюарт», от Освальда в «Привидениях» Ибсена до героев Григорьева-Истомина. Такая нещадная эксплуатация таланта вызывается отчасти тем, что Остужев может облагородить любую роль. В «Привидениях» он «экономен на болезненные подробности»[[204]](#footnote-205) и не дает клинической картины распада сознания героя. При создании острохарактерного образа Остужев не допускает «ни одной бытовой черты при полной правдивости внутренней жизни»[[205]](#footnote-206). Все было приподнято над буднями и очищено от житейской прозы, но не оттого, что Остужев был по натуре романтик. «Остужев насквозь *классичен*. Классичны его поступь, его лицо, жест, речь», — писал М. С. Нароков[[206]](#footnote-207).

В 1910‑х годах на смену романтизму, которым блистала труппа Малого театра в XIX веке, приходит новый, иного склада. Это была уже не героическая патетика 70 – 80‑х годов, а прорыв из будничного мира в мир высоких страстей, красоты и фантастики. Молодым актерам Малого театра, формировавшимся в начале XX века, предлагали мироощущение прошлого. Но они были не властны проникнуться этими романтическими настроениями. Поэтому не только драмы романтизма, но и те пьесы Островского, где требовалась известная романтическая наполненность, молодежи часто не удавались.

В «Грозе» критика отмечала приниженность игры: «Катерина, эта истинная героиня духа, приуменьшилась, и страдания ее стали будничными»[[207]](#footnote-208); «… дух Островского отлетел от Малого театра»[[208]](#footnote-209).

Неизвестно, какая судьба ожидала бы намеченную Южиным «Марион Делорм» В. Гюго или включенный в планы театра «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. М. Ф. Ленин, который должен был играть Арбенина, актер изысканный, с отточенной пластикой и речью, скорее соответствовал салонным или придворно-аристократическим ролям. Он был холодноват и в Чацком; {88} для Арбенина же потребовалось бы больше силы, «демонизма» и романтических страстей.

Трудности молодежи заключались не только в репертуаре, нередко чуждом ей, в неверной «разверстке» или в старых трактовках ролей, которые хранились, как реликвии. Как бы ни были Пашенная или Остужев накрепко связаны с Малым театром, они представляли уже другое актерское поколение, в психологии которого произошли необратимые изменения. Против молодых, осознавали они это или нет, вставала сильнейшая традиция индивидуального творчества. В спектаклях они были предоставлены сами себе, не было должного руководства, внимания к каждому в отдельности. Современный театр научился использовать и шлифовать неокрепшие дарования, вплетая их в цепь общего замысла спектакля. Уже Ленский, понимая это, стремился работать с молодежью особо, стал режиссером-педагогом. Для него было ясно, что даже самый крупный талант не в силах постичь премудрости сцены один.

Симптоматична судьба молодой актрисы О. В. Гзовской. Она все время мечется между Малым театром и МХТом: в 1910 году уходит в МХТ, а в 1917 году возвращается в Малый. Только ли беспокойным характером актрисы можно это объяснить? Нет, конечно. Во МХТе был Станиславский, были особые методы работы над ролью, было руководство актрисой. А дарование Гзовской, изящное, но чуждое «большого, цельного замысла»[[209]](#footnote-210), в таком руководстве очень нуждалось. Сама с начала до конца выстроить и провести большую роль Гзовская не могла — отсюда недотянутость, неполнота даже такой интересной ее роли, как Клеопатра в пьесе Шоу.

Почти любую роль Гзовская исполняла тонко, пластично, со свойственным ей чувством меры. Она вписывалась в мир любого спектакля, будь то древний Египет, Франция XVIII века или психологически изощренный, полуреальный мир драм С. Пшибышевского. Не заменяя Лешковскую и ни в чем не следуя ей, Гзовская все же могла восполнить ту пустоту, которая образовалась в труппе с переходом Лешковской на роли «осенних женщин». Но Гзовская, созданная «для ролей, исчерпываемых моментами, без длительной и сложной динамики переживаний, а также совсем без переживаний сильных и глубоких»[[210]](#footnote-211), была и легче, и «прохладнее» Лешковской. Ее энергию чувств и «красивую эротику», ее женскую мудрость Гзовская заменяла ломкой прелестью современной женщины, игрой настроений, более всего — изящной формой.

Но и это дарование, столь определенное и ограниченное, в Малом театре использовалось не всегда точно. Пример тому — «Саломея», где в исполнении Гзовской не было никаких злых и роковых страстей, а была только «юная, светлая, мечтательная институтка»[[211]](#footnote-212).

Актеров, подобных Гзовской, на сцене Малого театра в этот период немало. Их приглашали, они приходили даже из МХТа, из Театра Корша или Театра В. Ф. Комиссаржевской. Но не все они оставались в Малом театре.

Самый выбор актеров (как и выбор пьес) для Малого театра типичен — в нем не всегда есть оправданность, нет точных критериев своего и чуждого. Так, например, Южин хочет видеть на своей сцене В. И. Качалова, с которым шли активные, но ни к чему не приведшие перечу говоры, и Комиссаржевскую, которая, разумеется, не могла сюда прийти: приглашать Комиссаржевскую в Малый театр было бы то же, что ставить чеховскую «Чайку».

В 1909 году в театр поступили М. М. Климов (из Театра Корша) и К. В. Бравич (ранее ведущий актер Театра В. Ф. Комиссаржевской). Климову с его блестящим и сочным комедийным мастерством нетрудно было сменить один актерский театр на другой, только более высокого положения. Он остался в Малом театре и вошел в него органично. Бравич пробыл в Малом театре с 1909 по 1912 год. Он был актером интеллектуальным, глубоких, но сдерживаемых переживаний, с требовательным вкусом. Лучше всего ему удавались роли новой западной драмы, психологически многослойные, насыщенные не всегда выявляемым подтекстом, где не требовалось открытых страстей. Актер другой школы мог бы сыграть Цезаря у Шоу в броско комедийной, а пастора Мандерса в «Привидениях» — в броско обличительной манере. Бравич же в каждом случае вел роль с большой простотой и одновременно психологически сложно: ироничный до скепсиса и вместе с тем человечный Цезарь; наивный, добрый и в то же время косный Мандерс. Этот новый психологизм, а главное привычка Бравича к более высокому, чем в Малом театре, репертуару предопределили его скорый уход.

С 1911 по 1913 год проработала в Малом театре Е. Н. Рощина-Инсарова. Она была совершенно отлична от своей сестры Пашенной ломким психологическим складом, внебытовым началом, {89} драматизмом скорее неврастеническим, чем идущим от темперамента. Это была актриса субъективного плана, склонная не к перевоплощению, а к самовыявлению в любых ролях — отсюда и модернизация классических образов, где она показывала историю больной и надломленной души. В ее Катерине, «оторванной от земли, с душой, горящей мистическим огнем»[[212]](#footnote-213), просвечивали характерные черты актрисы — «прелесть загадочности… надорванность и какая-то жуткость»[[213]](#footnote-214). Рощина-Инсарова, особенно в ролях русского репертуара, резко дисгармонировала с остальной частью труппы. «Мешал артистке ансамбль с густо бытовым тоном…»[[214]](#footnote-215)

Быть может, в руках умелого режиссера контраст между мистической экзальтацией Катерины — Рощиной-Инсаровой и «густым бытовым тоном» стал бы впечатляющим открытием, новой трактовкой «Грозы». В Малом театре этого не было. Рощина-Инсарова и сама нуждалась в режиссере. Не поддержанная крепкой режиссурой, актриса и собственную тему, и настроение выдерживала не до конца: за вспышкой следовал спад, она начинала повторять себя, свои излюбленные приемы, становилась манерной. «Вся мистика ушла на позы…», — писал рецензент о второй половине «Грозы»[[215]](#footnote-216).

И. Бравич и Рощина-Инсарова недолго задержались в Малом театре по очевидным причинам: первого не устраивал репертуар с обилием ремесленных пьес, вторую, с ее «муками неудовлетворенности и разлада»[[216]](#footnote-217), — слишком земное и здоровое начало театра.

Е. Т. Жихарева, приглашенная на драматические роли, была близка Малому театру по своим данным — темпераменту, силе чувств, яркой, эффектной манере игры. Но театр не сумел воспользоваться этим, дать актрисе достаточное количество ролей. Самой крупной из них была роль Гедды Габлер в пьесе Ибсена, мало интересной и для театра, и для актрисы, и для публики. Союз Жихаревой с театром тоже был недолгим — с 1915 по 1917 год.

Кризисность, таким образом, проникала во все сферы Малого театра. Ею задета и актерская сфера — святая святых театра, где ревностно охраняют богатство артистических традиций, но часто не умеют ими распорядиться — правильно использовать актера, выбрать его и удержать. Здесь, как и во всем остальном — в управлении, репертуаре, постановочном искусстве, необходимы коренные изменения. И чем дальше, тем ощутимее становится эта необходимость.

### \* \* \*

Подводя итоги первому пятилетию своего правления, Южин в 1915 году в докладной записке Теляковскому среди достижений 1909 – 1914 годов отмечает пополнение «образцового репертуара», обилие современных пьес, рост сборов, сыгранность труппы[[217]](#footnote-218). Но в том же году в частном письме он пишет о своем «сознании {90} полной бесплодности затраты энергии… на дело, в котором существующие условия (и бытовые, то есть артистические, и внешние, то есть административно-служебные, да, пожалуй, и художественные…) произвели непоправимую и все увеличивающуюся брешь»[[218]](#footnote-219).

Казалось бы, Южин противоречит сам себе. Но на деле в обоих случаях он прав (если отбросить преувеличенное ощущение «полной бесплодности» своих усилий): формальный порядок не мог скрыть внутреннего неблагополучия и нарастающего кризиса в театре. Война еще более обострит и усугубит этот кризис.

Войну в театре встречают двойственно. С одной стороны, наступает патриотический подъем: из репертуара исключается немецкая пьеса, добавляется несколько пьес патриотического содержания и весьма разного качества (от хроники Островского до мелодрамы Сарду), идут историко-бытовые пьесы, как бы удовлетворяющие национально-патриотический интерес к прошлому родины.

С другой стороны, театр хочет облегчить жизнь зрителей, заставить их забыть о тяготах войны, увлечь легкой комедией: «Обществу… нужны пьесы, не касающиеся больных свежих ран, дающие передохнуть от переживаемого, отвлекающие от назойливой боли настоящего»[[219]](#footnote-220). Комедии в это время ставятся самые разные — от Островского до Рышкова и представителей «скрибизма» (Скриб, Лабиш, Пальерон). Наиболее яркие актерские достижения тоже связаны с комедией, недаром «гвоздем» сезона 1915 – 1916 года стал спектакль «Стакан воды» Э. Скриба с блестящим трио мастеров — Южиным, Ермоловой, Лешковской. Они словно купаются в стихии этой эффектной пьесы с ее виртуозным диалогом, острой интригой и выигрышными, броскими ролями. «Все это в течение пяти актов варится, как хорошее рагу, в остром соусе ловко сшитой интриги, блестящих диалогов, неожиданных реплик, посыпанных солью и перцем старого французского юмора»[[220]](#footnote-221).

В два первых военных сезона афиша Малого театра — самая блеклая и бедная за весь южинский период. Добрая половина спектаклей — возобновления русской классики и просто старых пьес, западная классика не ставится вовсе; среди авторов новых пьес нет ни одного значительного имени. В это время не идут и героико-романтические спектакли, если не считать мелодраму В. Сарду «Граф де Ризоор» — своего рода заменитель, эрзац героической классики. Руководство склонно объяснять это отсутствием необходимых актеров: действительно, труппа поредела. Но главное, очевидно, все же в отсутствии героической настроенности, которой и не могло быть в условиях той войны. Публика ходит в Малый театр не для того, чтобы получить заряд патриотического энтузиазма, а смотреть В. Н. Пашенную в бытовых ролях Островского, великолепных характерных актеров М. М. Климова, В. О. Массалитинову, Н. К. Яковлева и др. Некоторое движение в театре начинается в предреволюционный сезон 1916 – 1917 года. Пусть без особого успеха, но здесь идут «Венецианский купец» Шекспира и «Гедда Габлер» Ибсена, ставятся антимещанская комедия А. Н. Толстого «Ракета» и новая пьеса А. И. Сумбатова «Ночной туман».

Конфликт этой пьесы Сумбатова в отличие от «Вождей» уходит в область сугубо моральную: душевные борения героя-писателя, его семейная жизнь, как и все вокруг, отмечены разрушением: «На всем лежала печать неустроенности, взбудораженности, противоречивости, сложности и конфликтности современной жизни»[[221]](#footnote-222).

Театр стремится отразить — косвенно, по-своему — настроение времени, ставя то пьесу о «неустроенности» жизни, то пьесу революционного, как здесь полагают, содержания. В феврале 1917 года он выпускает пьесу Д. С. Мережковского «Романтики», где выведен исторический образ революционера — молодого Бакунина. Но образ этот дан поверхностно, истолкован автором произвольно, аполитично, решение нравственных проблем в пьесе наивно и упрощено до карикатурности. «Я не могу отделаться от привкуса спекуляции возвышенными идеями, — писал Немирович-Данченко о “Романтиках”. — Это какая-то особенная спекуляция, не просто, откровенно шарлатанская, не грубая, но липкая, изворотливая… От своих религиозно-философских споров он (автор. — *Т. Ш.‑А*.) хочет демонстрировать через театр свои временные взгляды»[[222]](#footnote-223).

Этого «привкуса спекуляции» в Малом театре, при его отвлеченном либерализме, не ощутили, исходя из представления о некоей «революционности вообще».

В отношении театра к событиям 1917 года, в его репертуаре и организационных перестройках {91} сказываются и аполитичность, и давнее желание свободного самоуправления, и стремление быть полезным стране и народу.

Февральская революция была встречена Малым театром восторженно и доверчиво, — казалось, близка к осуществлению его давняя мечта об «автономии». Первой реакцией на это событие была поддержка новых порядков и новой власти. Дается большой торжественный вечер с отрывками из лучших спектаклей и апофеозом.

В результате перестройки в системе бывших императорских театров московские театры отделены от петроградских. Южин назначается комиссаром Малого театра. Два выборных органа — Организационная комиссия и Репертуарно-художественный комитет руководят жизнью театра. После появления в мае «Временного положения об управлении государственными театрами» начинается выработка статута Малого театра. Но внешняя политическая автономия не вызывала у Южина иллюзии благополучия. Летом 1917 года он придет к мысли о недостаточности реформ театра: «Автономии для его процветания мало: нужно его внутреннее оздоровление…», «надо расчистить место для постройки»[[223]](#footnote-224). Это постепенное прозрение вызвано не усталостью Южина и не спадом энергии. Просто он многократно убеждается на практике, что попытки частичного «оздоровления» Малого театра недостаточны.

Внутри театра господствовало настроение неопределенности, что сказалось и на репертуаре. Осенью 1917 года в театре были поставлены четыре пьесы, никак не соответствующие происходящим в стране событиям. Кроме двух классических комедий (Тургенева и Островского), шли также пьесы Уайльда («Саломея» и «Флорентийская трагедия»), далекие от интересов труппы, с мотивами темных страстей, рока[[224]](#footnote-225).

Что касается политической власти — Временного правительства, то в Малом театре наступает разочарование в нем, рождается недоверие к политическому перевороту как таковому, что затем объяснит настороженное отношение театра к Октябрьской революции. В резолюции собрания труппы в ноябре 1917 года будет четко сказано, что «деятельность Малого театра как учреждения, служащего вечным задачам всенародного просвещения и художественной культуры, должна продолжаться без зависимости от переворотов политического характера и смен государственной власти»[[225]](#footnote-226). Сочетание активного просветительства, стремления ко всенародности театра и аполитичности в дальнейшем еще будет создавать трудности для Малого театра. Но Советская власть с терпением и тактом станет помогать его перестройке.

### \* \* \*

Долгая, с конца XIX века, драма Малого театра во многом объясняется тем, что он постепенно терял своего зрителя. Южин еще до революции, в 1916 году, писал: «… *театру* нужен широкий, огромный, свежий, пока далекий от него *народ*…»[[226]](#footnote-227).

Малый театр тосковал по своему, не искушенному и не пресыщенному зрителю, которого он сможет научить и культуре, и жизни. Ведь недаром Малый театр называли «вторым московским университетом». Этому долгожданному зрителю будут нужны его «сильный драматизм», «крупный комизм» (слова Островского), оптимизм, не подточенный болезнями века, реализм, сохранивший свои народные, национальные соки, но пропитанный романтическими идеалами.

Два главных начала Малого театра, идущие от Щепкина и Мочалова, от Островского и Шиллера, сохраненные и в кризисные времена, снова станут действенными — но по-новому — после Октября. В театр опять вернется столь дорогой ему героико-романтический репертуар, искусство ярких форм и больших страстей.

«Все в опыте “Дома Щепкина”, “Дома Островского” подготовляло переход на сторону революционного народа», — пишет современный нам исследователь и к этому добавляет, что «новый зритель вел за собой старого актера и искусство обновлялось, того не ведая. Зритель словно исполнял обязанности главного режиссера Малого театра»[[227]](#footnote-228).

«Режиссировать» искусством Малого театра станет сама действительность, от которой он уже не будет отъединен своим «императорским» положением и которую теперь не просто сможет, но и *должен* будет отражать полно и прямо.

## **{****92}** Александринский театр *А. Я. Альтшуллер*

В это десятилетие творческая жизнь Александринского театра была насыщенной, бурной и во многом эклектичной. Здесь соседствовали разные, казалось бы, взаимоисключающие друг друга художественные тенденции. Не было в истории этого театра другого периода, когда эстетические споры занимали бы такое значительное место и касались такого широкого круга проблем, как в те годы. Это было обусловлено общим развитием театральной мысли начала XX века, традициями и специфическими условиями Александринской сцены. Если раньше критика и сами деятели Александринского театра сетовали на важные, но все-таки частные недостатки в его работе, то сейчас раздавались голоса о коренной переоценке старых театральных форм.

Старейшей актрисой труппы была В. В. Стрельская, прослужившая в театре около 60 лет. Она еще много играла, с присущей ей сочностью и бытовым колоритом исполняла роли старух в пьесах русской классики, чаще всего — Островского. Ее Настасья Панкратьевна («В чужом пиру похмелье»), Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»), Домна Пантелевна («Таланты и поклонники») запоминались живыми, достоверными характерами, яркостью сценической речи, выразительностью мимики. В. В. Стрельская была связующим звеном между традициями реалистического искусства Александринского театра середины XIX века и его корифеями — М. Г. Савиной, В. Н. Давыдовым, К. А. Варламовым.

Актеры нового поколения и начинавшая молодежь — Ю. М. Юрьев, Н. Н. Ходотов, П. И. Лешков, Е. И. Тиме, М. А. Ведринская, Н. К. Тхоржевская, Н. Г. Коваленская не только с интересом следили за деятельностью пришедшего в театр. Вс. Э. Мейерхольда, участвовали в его спектаклях, но во многом разделяли его художественные взгляды. Так возникала главная конфликтная ситуация внутри труппы.

Сказать, что распределение ролей, выдвижение актеров, назначение жалованья, бенефисов проходило легко и безмятежно, значило бы неверно представить атмосферу, царившую в императорском театре. Здесь нашли место протекционизм, капризы премьеров, амбициозные претензии, обиды. Сменивший П. П. Гнедича заведующий репертуаром труппы Н. А. Котляревский служил в театре ради своей жены, актрисы В. В. Пушкаревой. Не без его помощи она получала роли и заняла видное положение в театре. Некоторых актеров поддерживал директор императорских театров В. А. Теляковский, других — министр двора Б. В. Фредерикс. Небольшая актриса на характерные роли М. П. Воротынцева, дочь коменданта Старого Петергофа, пришла в театр с рекомендацией вдовствующей императрицы Марии Федоровны, супруги Александра III.

Благодаря своим замечательным актерам театр часто вырывался за рамки присущего ему в целом психологического бытописательства. Усилиями А. А. Санина и П. П. Гнедича в его практику внедрялся опыт Московского Художественного театра с его подчинением отдельных сценических картин общему замыслу, тонкой передачей подтекста произведения, детальной разработкой массовых сцен, тщательной репетиционной работой. О Художественном театре критика особенно часто вспоминала в связи с постановкой пьес Чехова «Дядя Ваня», «Иванов», «Три сестры». Когда в 1900 году П. П. Гнедич писал А. И. Южину, что «Чехов — достояние будущего театра», Художественный {93} театр уже переносил найденное им «чеховское» в арсенал своего новаторского искусства. Прошло совсем немного времени, и Александринский театр стал использовать некоторые завоевания МХТ.

Но только александринцы осознали необходимость «второго плана», тонкого проникновения в психологию действующего лица, признали пользу большого количества репетиций, переняли опыт МХТ в постановке массовых сцен (каждый персонаж — личность, характер), как время потребовало выразить свое отношение к совершенно новым исканиям сцены. Эти искания были связаны прежде всего с практикой символистского театра.

Символистская драматургия и эстетика неизбежно столкнулись с содержанием актерского творчества. «Специально символической игры нет», — говорил Станиславский, хотя и искал возможности обогащения реализма Художественного театра, используя опыт символистского искусства. Станиславский подходил к этой проблеме как режиссер, понимавший общие принципы художественного осмысления жизни. Актеры же, как правило, вовсе не могли принять символистский театр. Это тем более относилось к мастерам Александринской сцены, всегда ставивших на первый план принципы психологического реализма, точного воспроизведения колорита пьесы, манеры поведения и речи действующих лиц. Никто из корифеев этого театра не увидел ценных находок режиссуры в области применения условного приема. Так и прошел бы Александринский театр мимо всех новаций, которыми жила в те годы драматическая сцена, если бы 1 сентября 1908 года в состав петербургской русской драматической труппы не был зачислен режиссер Вс. Э. Мейерхольд.

За период с 1908 по 1918 год Вс. Э. Мейерхольд поставил в Александринском театре 19 спектаклей. То были разные по режиссерскому решению, актерскому исполнению и общему художественному уровню работы. Но среди них были принципиально важные, вызвавшие громкий резонанс, получившие многочисленные отзывы в прессе и оказавшие влияние на развитие искусства сцены. «Дон-Жуан» Мольера (1910), «Стойкий принц» Кальдерона (1915), «Гроза» Островского (1916), «Маскарад» Лермонтова (1917) прочно вошли в историю Александринского театра.

Программным спектаклем «театрального традиционализма» стал «Дон-Жуан», осуществленный в 1910 году Вс. Э. Мейерхольдом в декорациях А. Я. Головина. Но до этого Мейерхольд поставил в Александринском театре еще два спектакля, о которых следует сказать хотя бы коротко.

Вс. Э. Мейерхольд дебютировал в Александринском театре спектаклем «У царских врат» К. Гамсуна (1908), где он выступил как режиссер и исполнитель главной роли Ивара Карено. Оформлял спектакль А. Я. Головин. Казалось бы, изображая комнату Карено, художник должен был подчеркнуть ее бедность, тем более что о затруднительном положении семьи неоднократно говорят персонажи пьесы. Мейерхольд, и Головин решили по-другому. Они хотели показать не «бытовую бедность» Карено, а «праздничность его души». Так появилась нарядная красочность, яркая зрелищность. Пресса отмечала «стильные, чудачливые» одеяния действующих лиц, погоню режиссера за «геометрическими линиями» в группировке персонажей, однообразие читки, подчинение всего строя спектакля живописно-пластическим и музыкально-ритмическим {94} задачам. Спектакль был признан неудачей. И дело было не только в формальных поисках. Попытка возвеличить Карено, служащего, по словам Г. В. Плеханова, «идее человеконенавистничества», не могла встретить сочувственного отклика среди русской интеллигенции. Спектакль прошел восемь раз и был снят с репертуара.

Незадолго до «Дон-Жуана» Мейерхольд поставил драму немецкого драматурга Э. Хардта «Шут Тантрис» в переводе поэта-сатирика П. П. Потемкина. Спектакль пользовался большим зрительским успехом. Средневековая легенда о любви жены короля Марка, красавицы Изольды, и племянника короля, рыцаря Тристана, передана Хардтом в неоромантическом духе с фантастическими, мистическими деталями и жуткими сценами.

Театр конца XIX – начала XX века знает две главные традиции изображения народных сцен. Одна идет от «массовой режиссуры» мейнингенцев с ее индивидуализированной толпой, своеобразно трактованной в мхатовском «Юлии Цезаре», другая — от М. Рейнхардта, в режиссуре которого народная масса представляла собой нечто обезличенное, стихийную, слепую силу. В «Шуте Тантрисе» Мейерхольд пошел по второму пути. Спектакль воспринимался как величавая оратория. Исполнители главных ролей — Ю. М. Юрьев (король Марк), М. А. Ведринская (Изольда) и ряда второстепенных персонажей выполняли требования ремарки автора: «Поза и манера держаться действующих лиц подобны осанке княжеских статуй на хорах Наумбургского собора». Указание на фигуры готического собора древнего немецкого города Наумбурга выдает стиль и образ спектакля — замедленного, торжественного, ораториального. Н. Н. Ходотов в роли Тристана, который предстает перед зрителями то в образе прокаженного, то шута Тантриса, вносил в спектакль динамическую, живую ноту.

Метод барельефа, так поразивший зрителей «Сестры Беатрисы» в Театре В. Ф. Комиссаржевской и с успехом применявшийся Мейерхольдом на Александринской сцене, не был открытием режиссера. К этому методу прибегал еще Гете в период работы в Веймарском театре. О барельефе в театре писали в XIX веке, к нему обращался Гордон Крэг, а в России — С. И. Мамонтов в своей Московской частной русской опере. Но если раньше его использовали главным образом эпизодически, как деталь, краску, то Мейерхольд делает барельефный метод основой построения ряда спектаклей.

Принцип барельефности, который утверждал Мейерхольд, в частности в «Шуте Тантрисе», пришел в театр от изобразительного искусства. Театральная режиссура брала образцы из появившихся в начале века многочисленных монографий с воспроизведением работ великих живописцев XV века — итальянцев Беато Анджелико и Андреа Мантенья, представителя нидерландской школы Ганса Мемлинга и др.

Прорыв театральной режиссуры в сферу изобразительного искусства эпохи средних веков и раннего Возрождения был одним из проявлений борьбы нового театра с натуралистическим правдоподобием и бытописательством. Но полемически заостренное утверждение новых принципов в искусстве неизбежно влечет за собой потери в уже завоеванной области. Борьба Мейерхольда с логикой быта, жанризмом, «замочной скважиной», составлявшая его силу, оборачивалась пренебрежением духовной жизнью сценического персонажа.

При постановке «Дон-Жуана» (художник А. Я. Головин) Мейерхольд стремился погрузить зрителя в «чарующую и убаюкивающую атмосферу» пышного зрелища, он ввел в спектакль многочисленные аксессуары — гобелены, восковые свечи в трех люстрах, серебряные колокольчики, дурманящие духи, идущие со сцены, шныряющих арапчат. Сам Мейерхольд считал, что аксессуары «Дон-Жуана» — «это не трюки, созданные для развлечения снобов, все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства». И это должно контрастировать со смыслом комедии, в которой будет биться «комедиантский темперамент Мольера вразрез с версальской чопорностью»[[228]](#footnote-229). Но этого не получилось. Было упоение, любование, наслаждение версальской роскошью, помпезностью, изысканностью.

В основу спектакля Мейерхольд положил танцевальные ритмы и пантомиму. Исполнитель главной роли Ю. М. Юрьев строго следовал заданиям режиссера. Зрелищно пышный спектакль привлекал внимание своей подчеркнутой театральностью.

Стилизация, «балетность», необычайно роскошное оформление «Дон-Жуана» — все это не прошло мимо критики. Вокруг спектакля разгорелись споры. Резкий отзыв о работе Мейерхольда — Головина дал А. Р. Кугель. «В постановке “Дон-Жуана”, — писал он, — элементы живописи, декоративного искусства, гончарного, столярного и коврового производства настолько подавляют {95} собственно элементы театра, что о последних даже вспоминать не хочется…

Театр наш, несомненно, погибает от того, что его заедает живопись и всякого рода гончарно-столярно-ковровое производство… Живопись убивает театр не только тем, что отвлекает внимание от души к платью, от рисунка игры к рисунку декорации. Ее гибельное влияние, увы, гораздо серьезнее и значительнее: по самой сущности своего плоскостного измерения живопись антитеатральна»[[229]](#footnote-230).

Позиция Кугеля была близка старым александринцам. Для них только человек с его радостями, успехами, горем и страданием, в его взаимоотношениях с другими людьми был достоин изображения, и ради показа человеческой личности они выходили на сцену. Неизбежно назревал конфликт между новой режиссурой и старыми александринцами.

Мейерхольд хорошо понимал, что работать на Александринской сцене, не пытаясь опереться на ее великолепную труппу, нельзя. И он сам сделал шаг навстречу актерам. В «Дон-Жуане» это ясно проявилось в отношении к Варламову. Режиссер не только не игнорировал индивидуальные актерские особенности Варламова, но и мастерски использовал их, в частности блестящее умение актера общаться с публикой, его органическую склонность к импровизации.

Варламов был доволен Мейерхольдом. Он говорил: «Вот это режиссер! Он не сажает меня по анфиладе в четвертую комнату, где меня никто не видит и я никого не вижу, а поместил на авансцену. Вот все говорили: “Мейерхольд, Мейерхольд!”, а вот он устроил так, что все меня видят и я вижу всех»[[230]](#footnote-231).

Мейерхольд постоянно искал контакты со старой гвардией александринцев. В спектакль «Живой труп» (совместная постановка Вс. Э. Мейерхольда и А. Л. Загарова, 1911 год) он привлек М. Г. Савину. В последний год жизни Савина выступила еще в одном спектакле Вс. Э. Мейерхольда — «Зеленом кольце». Ученица Вс. Э. Мейерхольда по Студии на Бородинской А. В. Смирнова вспоминает, как летом 1915 года он «с радостью отметил, что у него установились хорошие отношения с М. Г. Савиной после его работы над постановкой “Зеленого кольца”»[[231]](#footnote-232).

Во многих спектаклях Мейерхольда большое место занимала тема рока, интерес к таинственному, мистическому, иррациональному. Рок, играющий судьбами людей, люди, выступающие послушными марионетками судьбы, присутствовали в произведениях античности, которые трансформировались и модернизировались в руках писателей и режиссеров конца XIX – начала XX века («Царь Эдип» Гофмансталя в постановке М. Рейнхардта), а также в эстетике и драматургии символистов. Этот интерес проявился и в поставленной Мейерхольдом одноактной {96} фантастической пьеске «Красный кабачок» Ю. Д. Беляева, и в таких крупных сценических полотнах режиссера, как «Стойкий принц», «Гроза», «Маскарад» (все четыре спектакля оформлял А. Я. Головин).

Трактовка темы рока, неотвратимости судьбы, задачи, которые ставил постановщик перед исполнителями, должны были во многих спектаклях служить определенной социальной идее. Актеры и даже режиссеры, работавшие рядом с Мейерхольдом, как правило, улавливали только внешнюю сторону режиссуры Мейерхольда, не всегда постигая, какого результата он добивается совокупностью отдельных, часто неожиданных приемов. Так, А. И. Долинов использовал некоторые мейерхольдовские приемы при постановке «Мертвого города» Г. Д’Аннунцио (1909), но дальше внешнего подражания режиссерским приемам Мейерхольда он не пошел.

Поставленный Мейерхольдом уже в годы первой мировой войны «Стойкий принц» был осуществлен в приемах «театрального традиционализма», содержал налет мистики и определенные иллюзии патриотического свойства. Португальский инфант Дон Фернандо, стойкий принц, в рабстве у мавров не отрекается от христианской веры. Речь шла о стойкости, мученичестве, очищении и страдании. В постановочном отношении «Стойкий принц» продолжал линию «Дон-Жуана».

В спектакле участвовали Н. С. Рашевская (Сара), Н. В. Смолич (Шут), Л. С. Вивьен (принц Дон Энрике), П. И. Лешков (Мулей), ставшие потом известными актерами советского театра. Главную роль принца Фернандо исполняла актриса Н. Г. Коваленская.

Тема мистического рока пронизывала также «Грозу». Известно, что в трактовке «Грозы» Мейерхольд опирался на А. А. Григорьева, которого интересовало «таинственное в творениях Островского». Мейерхольд приводил слова Григорьева, что быт у Островского, «составляющий фон широкой картины, взят… не сатирически, а *поэтически… с религиозным культом существенно народного*»[[232]](#footnote-233). Выступая против жанрово-бытового прочтения Островского, Мейерхольд толковал «Грозу» как русскую романтическую драму с элементами таинственности.

В центре «Грозы» была мистическая иконописная Катерина — Рощина-Инсарова. Пять лет назад актриса, служившая тогда в Московском Малом театре, играла роль Катерины в малоудачном возобновлении «Грозы». Уже тогда она обратила на себя внимание религиозно-поэтической трактовкой образа Катерины, стремлением оторвать героиню Островского от быта. Критика отмечала, что она дала «слишком нервный, слишком отрывистый и современный образ»[[233]](#footnote-234). Но тогда она не была поддержана режиссурой. Сейчас же Мейерхольд делал на нее ставку.

Красочность декораций Головина и образ Катерины, созданный в духе нестеровских религиозных полотен, затмили других исполнителей. О них писали мало. Между тем многие актеры добились крупных успехов. Они играли в испытанной реалистической манере, но общий строй спектакля предостерегал их от жанровых акцентов.

Роль Дикого исполнил И. М. Уралов, выдающийся русский актер, пришедший на Александринскую сцену из Московского Художественного театра. Там в 1908 году он сыграл роль Городничего в «Ревизоре», на репетициях которого К. С. Станиславский делал попытки внедрить свою «систему». Режиссерские установки Мейерхольда сковывали актера. А. Р. Кугель возмущался: «Вот, например, Уралов — Дикой — чем не актер, самим богом созданный для Дикого. Но надел он свой оранжевый полу-подрясник, полу-архалук, и вдруг точно кость поперек горла стала»[[234]](#footnote-235). От спектакля к спектаклю Уралов освобождался от тяготившей его условности постановки. Позже Я. О. Малютин вспоминал: «Непревзойденным был его Дикой из “Грозы”, человек, на самом лице которого были написаны какое-то первобытное упрямство и неподвижность мысли. До сих пор живет в моей памяти диалог Дикого — Уралова с замечательным Кулигиным — Кондратом Яковлевым»[[235]](#footnote-236).

Н. Н. Ходотов играл Тихона человеком слабым, сломленным, примирившимся. Большой удачей спектакля было исполнение Е. П. Корчагиной-Александровской роли Феклуши. Впоследствии, уже в советское время, она снималась в ней в кинематографе.

Самым крупным спектаклем Мейерхольда, осуществленным им в эти годы на Александринской сцене, был «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Декорации писал А. Я. Головин, музыку — А. К. Глазунов. В главной роли Арбенина выступил Ю. М. Юрьев. Премьера состоялась 25 февраля 1917 года, накануне свержения {97} самодержавия. Последний раз спектакль шел в 1947 году в концертном исполнении. К сожалению, декорации Головина погибли в дни блокады Ленинграда.

Лермонтов сопутствовал Мейерхольду всю жизнь. Мейерхольд родился в Пензе, где все было связано с именем Лермонтова. Поэзию Лермонтова он любил с детских лет. В толстые тетради юный Мейерхольд выписывал лермонтовские стихотворения.

Мейерхольд задумал спектакль в 1910 году, репетиции начались в 1911 году. Тогда же приступил к работе над декорациями и Головин.

На «Маскарад» Мейерхольд возлагал большие надежды. Он думал соединить свои находки и завоевания в области режиссуры с психологической разработкой характеров, с их социальным осмыслением. Он стремился передать психологию персонажей, не отказываясь от пластически-живописного и музыкально-ритмического решения спектакля. «Задача для актеров — следя за красивою формою, не забыть о том, что страсти должны под этой лощеною формою бушевать», — говорил Мейерхольд на беседе с участниками спектакля[[236]](#footnote-237).

А. Я. Головин создал богатые декорации. Обычный занавес театра был заменен специально написанным, за которым, по ходу действия, перед зрителями возникали различные декоративные полотна. Величественный, весь в золоте портал в стиле ампир, выдвинутый над оркестровой ямой вплоть до первых рядов просцениум с двумя сходами в оркестр, изящные золоченые балюстрады, по бокам большие синие вазы — таков внешний облик спектакля «Маскарад».

Мейерхольд много работал с актерами — Ю. М. Юрьевым (Арбенин), Е. П. Студенцовым (Звездич), Е. И. Тиме (Штраль), участниками массовых сцен. Из сохранившихся в архиве Мейерхольда заметок-замечаний, которые он делал на репетициях «Маскарада» (1912), можно извлечь ряд важных положений, касающихся общей трактовки драмы. «Всем игрокам, — говорил Мейерхольд, — бросить бытовой тон, играть аристократов, острее, тоньше бросать слова»[[237]](#footnote-238).

Ю. М. Юрьев в «Записках» подробно рассказал о своей работе над образом Арбенина. И хотя он играл с большой экспрессией, мятежный дух лермонтовского произведения в определенной мере был заглушён. Причина коренилась в трактовке драмы. Задумывая «Маскарад», Мейерхольд творчески был связан с недавно поставленной им в Театре В. Ф. Комиссаржевской «Жизнью человека» Л. Андреева. Свойственная андреевской пьесе мистическая идея рока, сокрушающая человека сила судьбы была перенесена в «Маскарад». Кроме общей трактовки, были отраженно повторены отдельные сценические приемы. Маскарадное веселье, происходящее при гробовом молчании, развлекающаяся толпа с жуткими застывшими улыбками в «Маскараде» напоминали сцену бала в «Жизни человека», этого символистского спектакля.

Роль Неизвестного Мейерхольд поручил В. П. Далматову. Актер был недоволен. Он хотел играть Арбенина. «Но ведь Неизвестный — центр “Маскарада”, главное действующее лицо пьесы, от него зависит все», — возражал ему Мейерхольд. То не был дипломатичный способ уговорить ведущего актера взять не самую большую роль в пьесе. Так в действительности думал Мейерхольд. Режиссер утверждал, что в руках Неизвестного все нити интриги против Арбенина, что Шприх и Казарин лишь шпионы и помощники его. Неизвестный — хозяин жизни, он олицетворяет то, что противостоит мятежному началу. На образе Неизвестного режиссер сконцентрировал свой гражданский пафос, сделав этого героя носителем социального зла. В первой редакции спектакля роль Неизвестного играл молодой актер Н. С. Барабанов (В. П. Далматов умер в 1912 году). Впоследствии, уже в советское время, Мейерхольд несколько раз обращался к «Маскараду», пересматривая образ Неизвестного.

Мейерхольдовский «Маскарад», задуманный в 1910 году, последний раз возобновленный через 27 лет, в конце пути режиссера, сочетал завоевания «условного театра» со значительными по глубине мысли и внешней отделке актерскими работами.

Творчество Вс. Э. Мейерхольда в Александринском театре не исчерпывалось постановками традиционалистского плана. Режиссер обращался к пьесам различных жанров, принадлежащих перу русских и зарубежных современных писателей, и ставил их по-разному. Но в каждом спектакле он стремился в той или иной мере утвердить условный прием. Этот прием, возникший в недрах символистского театра, вел к обогащению сценического языка. Символистский театр, исчерпав себя, к началу 1910‑х годов уже перестал существовать, а условный прием только начинал свою жизнь.

{98} В те годы писатели-символисты создавали пьесы, в которых абстракции сочетались с семейно-бытовыми, любовными мотивами. В поставленной в 1912 году Мейерхольдом (оформление Головина, музыка Вяч. Каратыгина) драме Ф. К. Сологуба «Заложники жизни» история любви молодых людей Михаила (П. И. Лешков) и Кати (Е. И. Тиме) была дополнена, с одной стороны, социальными, а с другой — мистическими сентенциями. Обычная бытовая драма переплеталась с символикой, воплощенной в образе влюбленной в Михаила странной девушки Лилит, «грустной, большеглазой сказки». В аллегорической пляске, которую Мейерхольд развернул в самостоятельный мелопластический этюд, Лилит — Тхоржевская передавала историю своей любви и разлуки с Михаилом. В финале Лилит появлялась в черном хитоне, с золотой диадемой на голове и произносила: «Устала я, устала смертельно. Многие века прошли надо мною — по мне зову я человека и, свершив подвиг мой, ухожу».

Актриса Н. К. Тхоржевская играла роль Лилит с сильным налетом инфернальности. Приемы «условного театра» Мейерхольд вводил в те сцены спектакля, которые отражали его общую концепцию, а также были связаны с образом Лилит. Во всех интерьерах было несколько расположенных по одной линии дверей, и действующие лица незаметно входили и выходили, как бы символизируя этой лентой сменяющихся фигур бесцельный круговорот жизни.

Редко постановка новой пьесы возбуждала такой интерес, как пьеса Ф. К. Сологуба, пьеса упадочная, литературно безвкусная. На следующий день после премьеры многие газеты без должных оснований утверждали, что это была самая интересная постановка сезона.

Выше говорилось о том, как Мейерхольд завоевывал старую гвардию Александринского театра. Но эпизодическое сотрудничество с Варламовым или Савиной не могло перерасти в подлинно творческий союз, не говоря уж о Давыдове, который до конца своих дней так и не принял Мейерхольда.

Из мастеров старшего поколения Мейерхольда привлекал В. П. Далматов. Блестящий характерный актер, непревзойденный исполнитель ролей фатов, прожигателей жизни и светских львов, Далматов обладал какой-то труднообъяснимой загадочностью, которой нередко пользовался в актерской практике. «Символический элемент не только не был чужд его таланту, но находил в нем блестящего истолкователя», — писал П. П. Гнедич[[238]](#footnote-239). Это почувствовал Мейерхольд. Не случайно он хотел, чтобы Далматов играл Неизвестного.

Режиссер искал сторонников и среди актеров нового поколения. Такая группа вскоре образовалась. В нее входили Ю. М. Юрьев, Н. Н. Ходотов, Н. В. Смолич, П. И. Лешков, Е. Н. Рощина-Инсарова, Н. Г. Коваленская, Н. К. Тхоржевская и др. Многим из этих актеров Мейерхольд помог найти себя, обрести собственное творческое лицо. Так, например, молодые герои Ю. М. Юрьева были во всех спектаклях одинаково красивы и одинаково безлики. Благородная осанка, гордо посаженная голова, красивые движения делали их похожими друг на друга. Актер часто не находил в них индивидуальности, характера. Встреча с Мейерхольдом не просто обогатила творческую палитру Юрьева, но дала направление его таланту. Актер видел в Мейерхольде режиссера-новатора, сподвижника в борьбе с бытовым театром. В 1909 году Юрьев выступил с лекцией «Современный театр», которая, по мнению многих, была «гимном Мейерхольду»[[239]](#footnote-240).

### \* \* \*

Режиссура Мейерхольда обогатила Александринский театр. Она повлияла на творческие позиции театра, хотя, конечно, не могла изменить общего направления его искусства. Это направление оставалось преимущественно бытовым. И именно средства бытового психологического театра применялись при постановке многочисленных современных «проблемных» пьес, претендовавших на выдвижение общественных и моральных тем. Приметы современной жизни нашли свое отражение в пьесах А. И. Южина-Сумбатова, В. А. Рышкова, И. Н. Потапенко, С. А. Найденова, в «комедиях нравов» из жизни литераторов, журналистов, художников.

Характерной фигурой этих лет являлся Виктор Рышков, ремесленные мелодрамы которого имели большой кассовый успех. В сезоне 1909 – 1910 года была поставлена комедия «Обыватели». Автор, видимо, решил выставить на суд зрителей нравы героев пьесы и слегка коснуться «женского вопроса». Но «Обыватели» с удовольствием посещались обывателями. Зрители следили за тем, как бывшая «порядочная девушка» Ознобишина, а ныне {99} содержанка генерала, обманутая когда-то доктором, мстит за себя и за всех женщин. Спектакль держался актерами. Роль Ознобишиной играла В. А. Мичурина. Она щеголяла в шикарных туалетах и демонстрировала переживания своей экстравагантной героини. В. Н. Давыдов в роли генерала Суслова обращал на себя внимание блестяще исполненным «концертным» номером: он с упоением поедал «волованчики», публика покатывалась от смеха.

В «Прохожих» известная опереточная актриса Светланова (В. А. Мичурина) спасает свою сестру от «прохожих». В пьесе были карикатурно очерченные фигуры, комические ситуации, трогательные эпизоды. Здесь, как и в «Обывателях», героиня мстит человеку, совратившему ее в юности.

Сами актеры понимали истинную цену рышковских пьес. «А что такое Рышков? — спрашивала Савина и отвечала: — Он повторяет Крылова (Виктора. — *Ан. А*.), но его произведения я не сравню с крыловскими. Везде у него Мичурина повторяет одну и ту же “туалетную” роль и Давыдов поет цыганские романсы, что и делает сборы, принимаемые автором за успех»[[240]](#footnote-241).

Традиционные приемы лежали в основе спектаклей «Жулик» И. Н. Потапенко, «Светлая личность» Е. П. Карпова и многих других. «Жулик» был поставлен в том же сезоне (1910 – 1911), что и «Три сестры» А. П. Чехова. Причем за два сезона «Три сестры» прошли 19 раз, а «Жулик» — 25.

В «Жулике» автор отмечал зыбкую грань, существующую между «порядочными» людьми и уголовниками. В интервью накануне спектакля он сказал: «Обществу у нас, в России, жулик нужен и полезен, без него шагу нельзя ступить, он все изобретает, откапывает»[[241]](#footnote-242).

В форме легкой комедии Потапенко прославлял ловкую личность, авантюризм, предпринимательство, граничащее с преступлением. Тема обогащения путем различных авантюр и махинаций, бывшая сюжетом многих пьес 1870 – 1880‑х годов, ныне, в начале XX века, получила некую «философскую» подкладку.

Мораль таких пьес была ясна. Изворотливые жулики, симпатичные содержанки выступали чуть ли не как прогрессивные силы общества. Во всяком случае именно они, по мысли авторов, двигали жизнь.

Несколько по-иному трактовал эту тему Е. П. Карпов в комедии «Светлая личность» (1909). Здесь была попытка критически отнестись к бюрократическим, деляческим кругам. Смесь обывательского существования с предприимчивостью авантюристического толка отличала женщину-дельца Зимину, главную героиню «Светлой личности». Для того чтобы сделать своего ничтожного мужа депутатом Государственной думы, она интригует, дает взятки, меняет любовников, обманывает и, наконец, запутывается сама. Действующие лица пьесы занимаются «думскими» аферами, нефтяными промыслами, железными дорогами, биржевыми махинациями. Они говорят о декадентах, Горьком, Леониде Андрееве. Разговоры о современной литературе были приметой «современной» пьесы. За год до «Светлой личности» была поставлена пьеса А. И. Южина-Сумбатова «Вожди», где персонажи говорили о Бебеле и Каутском, Метерлинке и Вердене, Гамсуне и Ибсене, а один из героев, «властитель дум» Караев, ассоциировался с Горьким. «Светлую личность» Зимину играла М. Г. Савина, следовавшая обычному методу — быть прокурором своих героинь. В. Н. Давыдов, В. П. Далматов и Р. Б. Аполлонский своей достоверной игрой придавали пьесе жизненность.

В связи с образом Зиминой из «Светлой личности» следует обратить внимание на следующее. За полтора месяца до премьеры карповской комедии в театре была поставлена пьеса актера Н. Н. Ходотова «Госпожа пошлость» из жизни литературной богемы. Молодой писатель Владимир Добрынов погибает в атмосфере пьяного разгула и литературной нечистоплотности. Добрым гением Владимира является издательница журнала Анастасия Ивановна Зимина (ее играла тоже Савина), в которую он влюблен. Роли спасительниц молодых людей, наставниц и духовных учителей были чужды Савиной в жизни и на сцене. То было свойственно Комиссаржевской, влияние которой на свою жизнь Ходотов и отразил в отношениях Анастасии Павловны Зиминой и Владимира Добрынова.

Думается, не случайно Карпов назвал свою героиню — «светлую личность» — Антониной Павловной Зиминой: здесь была явная полемика с героиней Ходотова. Савина виртуозно владела искусством рисовать образ резкими красками, вводить осуждающие интонации. И ей блестяще удалась роль интриганки и аферистки {100} Антонины Зиминой, но в роли благородной Анастасии Зиминой она была бледна. В те годы в театре пользовались успехом русская и зарубежная «комедии нравов», повествующие о жизни интеллигенции — литераторов, журналистов, художников, актеров. Кроме «Госпожи пошлости», в сезоне 1909 – 1910 года театр поставил «Тихую пристань» В. П. Зубова о художниках и «Звезду» Г. Бара об актерах. Пьесы эти не обладали высокими достоинствами. В них были традиционные характеры, прямолинейная назидательность и плоская мораль. По благодаря участию сильных актеров они держались в репертуаре.

Большой популярностью пользовалась мелодрама Т. Л. Щепкиной-Куперник «Кулисы» («Барышня с фиалками»), поставленная в 1913 году с участием известных мастеров. В этой изящной пьеске был мотив чеховской «Чайки»: главная героиня, актриса Лесновская (ее играла В. А. Мичурина-Самойлова), говорит о зависимости таланта художника от жизненных невзгод. По ходу действия пьесы актер Белинский (Н. Н. Ходотов) и старый антрепренер Пороховщиков (В. Н. Давыдов) пели под гитары. Этот вставной номер особенно привлекал зрителей.

Писатели, поднимавшие еще совсем недавно общественно значимые темы, не могли избежать общих тенденций эпохи. С. А. Найденов, автор «Детей Ванюшина», «Авдотьиной жизни», «Стен», где бытописательство не заглушало социальных мотивов, пишет «Роман тети Ани» (1912) — пьесу о безответной любви стареющей женщины к молодому человеку. Высоко оценивший творчество раннего Найденова критик Э. А. Старк отмечал: «“Дети Ванюшина” писаны кровью сердца, — этого ни за что не скажешь про “Роман тети Ани”. Да что “Дети Ванюшина”! Появившиеся после “Богатый человек” и особенно “Авдотьина жизнь” свободно могут состязаться с ними… Следующие его две пьесы… уже идут на понижение, а конечной точкой уклона является “Роман тети Ани”»[[242]](#footnote-243). В репертуаре Савиной, по ее словам, прибавилась еще одна роль женщины, «которая еще любит, но которую уже не любят». Пьеса и спектакль были овеяны грустью, модным настроением «осени».

Среди крупных спектаклей театра, трактовавших проблемы современной действительности, должны быть названы «Живой труп» Л. Толстого (1911) и «Профессор Сторицын» Л. Андреева (1912).

«Живой труп» ставил Вс. Э. Мейерхольд совместно с режиссером А. Л. Загаровым. Мейерхольд взял «каренинские сцены», где вместе с Юрьевым — Карениным решал свои режиссерские задачи с упором на внешне романтический рисунок роли. Загаров ставил сцены Протасова, которого играл Р. Б. Аполлонский (затем П. Н. Ходотов). Сотрудник Московского Художественного театра первых лет его существования, Загаров перегрузил роль Протасова деталями, паузами, размышлениями. Деликатный и сдержанный Протасов — Аполлонский был поглощен своим внутренним миром и лишен богемности и небрежения к обычаям, которые были характерны для ходотовского Протасова. Роль Маши исполняла приглашенная из Малого театра Н. И. Комаровская, подробно рассказавшая об этом спектакле в своих воспоминаниях[[243]](#footnote-244). Мемуаристика выделила исполнение двух дуэтов — Карениной и князя Абрезкова (М. Г. Савина и В. П. Далматов) и старых цыган, родителей Маши (А. А. Чижевская и И. М. Уралов).

Л. Н. Андреев прошел зенит своей славы, когда Александринский театр обратился к его драматургии. Давно были поставлены «Жизнь человека» (Театр В. Ф. Комиссаржевской, МХТ), «Анатэма» (МХТ), провинциальную сцену обошли «Дни нашей жизни». Только 12‑я пьеса Андреева — «Профессор Сторицын» попала в Александринский театр. Это — пьеса реалистического плана из цикла андреевских драм о разложении семьи. «Профессор Сторицын» отчасти напоминал горьковских «Детей солнца». В центре — профессор, занятый своей наукой и не видящий, что делается вокруг. Жена изменяет ему, сын ворует и продает его книги. Прозрев, Сторицын решает покинуть семью, но, не успев сделать это, умирает.

«Профессора Сторицына» ставил молодой режиссер А. Н. Лаврентьев, выученик Московского Художественного театра, перешедший в 1910 году на петербургскую казенную сцену. Постановка была осуществлена в манере заурядного бытописательства с налетом чеховских «настроений» и крайнего пессимизма. Главный успех спектакля вместе с Р. Б. Аполлонским — Сторицыным (работа актера была высоко оценена К. С. Станиславским) разделяли И. М. Уралов — Саввич и К. Н. Яковлев — Телемахов.

{101} «Профессора Сторицына» рецензенты оценили так, как будто это было произведение большой критической силы. Сказалась инерция отношения к Андрееву как к «беспокойному бунтарю». Реакционные газеты во главе с «Новым временем» отрицательно отозвались о пьесе. Даже слабая попытка Андреева найти новые связи с демократией пресекалась на корню. Спектаклю «очень аплодировали верхние этажи Александринского театра и слегка аплодировали и шикали низы»[[244]](#footnote-245).

Особо следует сказать об исторических спектаклях, пользовавшихся в те годы большим успехом. Несколько исторических пьес создал П. П. Гнедич — литератор, режиссер, историк искусства, покинувший в 1908 году пост управляющего труппой Александринского театра.

Написанные еще в 1907 году «Холопы» и «Декабрист» связаны одной темой: в форме драматической хроники они повествуют об истории семьи князей Плавутиных-Плавунцовых. Действие «Холопов» начинается во времена Павла I, действие «Декабриста» кончается после реформы 1861 года.

В центре обеих пьес два образа — старая княгиня Плавутина-Плавунцова (эту роль играла М. Г. Савина) и ее племянник князь Платон. В «Декабристе» за участие в заговоре 14 декабря Платона ссылают в Сибирь. Эту пьесу царская цензура запретила, и она попала на сцену лишь после Октября, в 1918 году. «Холопы» были одной из наиболее репертуарных пьес Александринского театра: с перерывами они шли на сцене до 1926 года.

В 1910 году театр поставил пьесу П. П. Гнедича «Перед зарею», действие которой происходит накануне восстания декабристов. Декорации художника О. К. Аллегри воспроизводили внешне блестящую, нарядную обстановку времени Александра I. Хотя пьеса была начинена либеральными разговорами об отпуске на волю крепостных, вольнодумии молодежи, о конечном торжестве свободы, подлинного дыхания правды истории здесь не было.

«Ассамблея» П. П. Гнедича (1912) — жанровая комедия из петровской эпохи с легкими ситуациями — пользовалась громадным успехом, выдержав в первом же сезоне 29 представлений. Далекий от постановки современных проблем, Гнедич хорошо чувствовал сцену и делал упор не на психологию и взаимоотношения лиц, а на окружавшую их обстановку. Поэтому в его исторических пьесах большую роль играл художник. Декорации и костюмы «Ассамблеи», созданные по рисункам художника Л. М. Браиловского, привлекали живописным подбором красок. Особенно интересен был последний акт, изображавший ассамблею. Режиссер А. И. Долинов и художник создали многолюдную красочную сцену.

Роль Петра I играл И. М. Уралов. Театральный обозреватель «Петербургского листка» Н. А. Россовский писал: «Г‑н Уралов по фигуре, строению головы, скульптуре тела (ручные мускулы), дополненным изумительно прекрасным гримом, дающим полное представление о физиономии Петра Великого по лучшим его портретам, своей художественно выдержанной игрой — манерой речи, разнообразными интонациями голоса, жестами, движениями, мимикой — дал такого сценического Петра Великого, из-за которого стоит посмотреть “Ассамблею”»[[245]](#footnote-246).

Исторические пьесы Гнедича имели внешний, костюмный характер и представляли собой музейно-познавательные и жанровые картины из жизни прошедших эпох. Они не были связаны с современностью и поверхностно отражали существенные проблемы того времени, о котором повествовали. Сам Гнедич часто повторял, что его исторические пьесы ограничены жанрово-бытовыми задачами. В письме к Южину-Сумбатову от 6 ноября 1910 года он писал о пьесе «Перед зарею»: «Что касается прессы, то основная ее ошибка — смотреть на бытовую, т. е. жанровую пьесу, как на “историческую” в тесном смысле этого слова»[[246]](#footnote-247).

К столетию Отечественной войны 1812 года и трехсотлетию «дома Романовых» (1913) театр показал драму А. И. Бахметьева «Двенадцатый год» и старую пьесу Н. А. Чаева «Избрание на царство Михаила Федоровича Романова». К. Н. Державин так оценивал эти спектакли: «Традиции Кукольника и Полевого на короткий миг снова воскресли на Александринской сцене»[[247]](#footnote-248).

Классика всегда занимала серьезное место в репертуарной афише Александринского театра. «Горе от ума», «Ревизор», «Свадьба Кречинского», пьесы Островского, Шекспира, Шиллера были той постоянной основой, на которой формировалось, крепло и росло актерское искусство мастеров театра. Но и здесь {102} театр имел свои пристрастия. Они заключались прежде всего в приверженности к быту, правде характера и факта. Существует мнение, что быт («бытовщина» — как часто уничижительно называют его) якобы неизбежно связан с мелкотемьем, приземлением и потому роняет искусство. Между тем традиции русского классического искусства указывают на то, что быт не только не мешает подниматься до поэтических высот, но и не противостоит постановке философских проблем. Герои Л. Толстого, Достоевского, Чехова интересны и значительны своим бытовым окружением, повседневностью, которая в условиях нового этапа русского реализма стала сложной, многозначной.

Говоря об актерской игре, следует различать понятия быта и жанра. Жанризм, сыгравший прогрессивную роль в эпоху натуральной школы и передвижников, в начале XX века уже не мог выразить существа жизненных отношений. Совсем иное дело быт. Правда быта всегда была и будет основой реалистического театра. Эта правда быта присутствовала во многих спектаклях Островского, в которых участвовали корифеи Александринского театра.

В 1909 году была поставлена комедия «На всякого мудреца довольно простоты» с редким составом исполнителей. Роли были распределены так: Мамаев — Давыдов, Мамаева — Савина, Крутицкий — Варламов, Глумов — Аполлонский и Юрьев, Глумова — Стрельская, Городулин — Далматов, Манефа — Чижевская. Все роли были распределены строго в соответствии с данными актеров, здесь не было и мысли о преодолении их привычных амплуа. Даже некоторая аффектация и приподнятый тон, свойственные манере Далматова, пригодились при изображении им «театральности» Городулина.

Такое созвездие имен в одном спектакле было продиктовано давней любовью мастеров театра к Островскому и стремлением утвердить свое понимание сценической правды. Точное ощущение духа пьесы Островского, постижение ее характеров, языка, заострение сатирического начала — все это сделало спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» крупным явлением искусства.

Пьеса «На всякого мудреца довольно простоты» была поставлена весной 1909 года, т. е. в конце сезона 1908 – 1909 года, того самого сезона, который начался первым мейерхольдовским спектаклем «У царских врат». Поэтому спектакль по пьесе Островского с участием всех корифеев театра приобретал полемический и декларативный смысл.

Большим успехом пользовалась комедия «Доходное место», которая многие годы шла в театре с участием ведущих актеров нескольких поколений. В возобновленном в 1913 году спектакле роль Кукушкиной играла В. В. Стрельская (потом Е. П. Корчагина-Александровская), Жадова — Н. Н. Ходотов, Юсова — К. А. Варламов.

Спектакли, поставленные по произведениям Островского, Гоголя и других классиков, были насыщены бытом, сатирическим запалом в острым чувством правды характеров. То была устойчивая творческая линия Александринского театра, часто приводившая к высоким художественным результатам. Не видеть этого было нельзя. Даже Мейерхольд, соприкасаясь с искусством александринских мастеров, не мог не заметить, что программа, осуществлявшаяся им в Театре В. Ф. Комиссаржевской (полный отказ от быта), уязвима. А. А. Блок записал в дневнике 1 декабря 1912 года: «Мейерхольд говорил: я полюбил *быт*, но иначе подойду к нему, чем Станиславский; я ближе Станиславскому, чем был в период театра Комиссаржевской…»[[248]](#footnote-249) То, что Мейерхольд в 1912 году был ближе к Станиславскому, чем в 1906 году, объясняется его разочарованием в символистском театре и близким знакомством с творчеством великих актеров Александринской сцены.

### \* \* \*

В предвоенный сезон 1913 – 1914 года шли мрачные, гнетущие спектакли. Критика замечала, что почти все пьесы, поставленные в этом сезоне, были о покойнике. Действительно, в «Комедии смерти» В. В. Барятинского присутствует мертвый барон; в «Торговом доме» И. Д. Сургучева алчная старуха Костянина умирает от испуга после того, как ее любимый сын бросается душить свою мать; возобновленная «Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко начиналась с самоубийства; персонажи «Лабиринта» С. Л. Полякова заняты анализом поступков уже умершего человека, и их сложные переживания прерывает смерть самой героини.

Разные спектакли имели разные акценты и художественный строй. «Торговый дом», например, не воспринимался как самостоятельная оригинальная пьеса. Слишком очевидны были в ней реминисценции драм Островского, Найденова, Горького. Сцены болезненной чувственности, {103} неудержимой страсти напоминали трактованные весьма шаблонно мотивы Достоевского. Некоторые отзвуки художественного метода Достоевского можно было усмотреть и в психологически достоверном спектакле «Цена жизни». Что же касается «Комедии смерти» и «Лабиринта», то здесь на бытовую канву нанизывались символика, модные рассуждения с претензией на философскую значительность. И во всех этих спектаклях можно было обнаружить темы разложения семьи, развращающей власти денег, торжество пошлости, философию смерти.

Хотя эти пьесы не всегда затрагивали существо конфликтов современной жизни, многие их ситуации и образы оставляли ощущение страшного неблагополучия. Чтобы скрасить этот мрачный колорит и отвлечь зрителей от «проклятых» вопросов, театр обращался к испытанному средству — оперетте и водевилю. Поставленная в 1913 году оперетта Ж. Оффенбаха «Званый вечер с итальянцами» имела шумный успех. В спектакле участвовали В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, И. М. Уралов, Н. Н. Ходотов, Е. И. Тиме. Непритязательные балаганные шутки, переодевания, бойкие куплеты сопутствовали легкому, бездумному зрелищу. Варламов в ярко-красном парике и клетчатых панталонах был центром этого веселья. Превосходными вокальными данными блеснула Тиме. Дуэт с Ходотовым из оперетты Оффенбаха она исполняла потом в концертах.

Чередование мрачных «проблемных» пьес о страдании и смерти с бездумными опереттами и водевилями, режиссерская чересполосица и эклектика в определенной мере отражали общий художественный кризис, упадок культуры и вкусов.

Первая мировая война еще сильнее обострила противоречия в творческой практике театра. Дух разрушения, неврастения, «роковые» страсти и пресыщенность — все, чем жил Петроград 1914 – 1915 годов и что так сильно отразил А. Н. Толстой в «Хождении по мукам», не могли не сказаться на деятельности театра.

В 1915 году Александринский театр лишился трех своих корифеев — умерли В. В. Стрельская, К. А. Варламов, М. Г. Савина. Лишь отдельные постановки Вс. Э. Мейерхольда продолжали художественные искания театра. Подавляющее же большинство спектаклей, шедших в театре и пользовавшихся успехом, — всевозможные новинки-боевики, рассчитанные на непритязательные и пошлые вкусы и настроения.

В конце 1914 года Александринский театр поставил военную драму Л. Н. Андреева «Король, закон и свобода». Заглавие для пьесы Андреев взял из бельгийского национального гимна. 2 сентября 1914 года писатель сообщал брату: «Пишу пьесу из войны, место — Бельгия, герои — Метерлинк, король и Вандервельде; все только слегка замаскированно»[[249]](#footnote-250).

Местом действия избрана Бельгия потому, что эта страна первая приняла удар немецких войск и была ими оккупирована. Пьеса была создана наспех, на основе газетных отчетов и телеграмм. Она полна ходульности, пафоса, риторики. «Это была типичная милитаристская агитка, которая должна была подогревать {104} тыловой патриотизм», — справедливо отмечал Н. Д. Волков[[250]](#footnote-251).

Кроме «Короля, закона и свободы», в сезоне 1914 – 1915 года были показаны драмы «Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина, «Слепая любовь» Н. В. Грушко, «Поруганный» П. М. Невежина.

Спектакль «Сестры Кедровы» знакомил с беспросветной жизнью сестер-портних, не защищенных от грязных сплетен. Автор эпигонски следовал Чехову, видя в его произведениях проповедь разочарования, пессимизм. В драме «Слепая любовь» мать (Савина) покрывает преступление сына (Ходотов), изнасиловавшего и задушившего девушку. «Гвоздем» весенних сезонов была насыщенная мелодраматическими штампами драма «Поруганный» (режиссер М. Е. Дарский). Здесь были подделки векселей, злодейства, самоубийство. Но главный эффект пьесы основан на том, что на сцене происходила панихида с отпеванием. В разгар войны, когда с фронтов приходили вести о гибели родных, эта сцена вызывала истерики в зрительном зале.

Но в целом Александринский театр плохо способствовал поднятию патриотического духа населения. Мейерхольд, близкий в это время к различным левым течениям в искусстве, в которых сильны были антибуржуазные настроения, не мог быть той фигурой, которая вела бы театр в нужном правительству направлении. В 1916 году главным режиссером был вновь назначен Е. П. Карпов. Говорили, Карпов пришел для того, чтобы искоренить «запах мейерхольдии». Так завершился круг исканий театра двух предреволюционных десятилетий. Назначение Карпова, который покинул эту должность в 1900 году, означало по существу отказ от всего, что с таким трудом завоевала Александринская сцена. Было перечеркнуто влияние Художественного театра, творческие усилия П. П. Гнедича, А. А. Санина, Вс. Э. Мейерхольда.

25 февраля 1917 года состоялась премьера «Маскарада». Ю. М. Юрьев рассказал о событиях, предшествовавших и сопутствовавших спектаклю. Несмотря на напряженную обстановку в городе, в театре — ярко освещенный зрительный зал, нарядная публика, в царских ложах — великие князья. Это был день всеобщей стачки, столкновений с полицией. 26 февраля рабочие перешли от политической стачки к восстанию, закончившемуся свержением монархии.

Февральская революция не внесла серьезных изменений в работу театра: подготовка новых постановок временно заглохла, в основном давались старые спектакли. Но общий дух времени, настроение переустройства страны, стремление деятелей театра ответить своим искусством на запросы общества диктовали новые репертуарные искания. Художественно-репертуарный комитет театра рассматривал предложения ряда актеров о постановке новых пьес. Характерно, что здесь преобладали пьесы с ярко выраженными народными сценами и драмы, которые всегда имели революционизирующее влияние на общество (например, «Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Воевода» А. Н. Островского, «Генрих IV» В. Шекспира, «Дон Карлос» Ф. Шиллера, «Овечий источник» Лопе де Вега, «Ткачи» Гауптмана и др.)[[251]](#footnote-252).

Весной и после открытия сезона — ранней осенью 1917 года жизнь в Александринском театре била ключом. Одной из центральных проблем, к которой было обращено внимание актерского состава Александринского театра, была проблема автономии. Бесконечные актерские собрания, резолюции, протесты. Труппа раскололась на различные группировки.

В статье «Петроградские театры от Февраля к Октябрю»[[252]](#footnote-253) С. С. Мокульский на основе большого фактического материала охарактеризовал деятельность Александринского театра в это время. Несмотря на ряд неточных оценок и формулировок, обусловленных временем написания работы, она до сих пор не утратила своей ценности. Мы приведем некоторые новые материалы об этом важном периоде в истории Александринского театра. Большой интерес представляют дневники писательницы С. И. Смирновой-Сазоновой, вдовы актера Александринского театра Н. Ф. Сазонова, матери актрисы этого же театра Л. Н. Шуваловой. Дневники ярко отображают атмосферу, царившую в театре. Вот некоторые выдержки:

«5 апреля 1917 года

На актерском собрании разделывали под орех Мейерхольда… Главным коноводом был Давыдов. Труппа была недовольна, на каком основании Мейерхольд, никем не уполномоченный, явился как бы ее представителем на собрание {105} в Зимний дворец к Головину[[253]](#footnote-254). Там было от нее два официально ею выбранных представителя — Давыдов и Карпов. Вдруг является Мейерхольд, которого она не посылала.

14 апреля 1917 года

… Были на генеральной репетиции карповского “Зарево”. Эта пьеса до революции была нецензурной, а теперь помощники режиссера берут ее в свой бенефис. В пьесе забастовка и бунт рабочих, она бьет по нервам и будет иметь большой успех.

22 августа 1917 года

… Явилась партия Мейерхольда и Долинова, которая не признает Карпова управляющим труппой, потому что он не выбран, а назначен. Она желает, чтобы управляющий был выбранный… На репетиции никто не является, актеры заняты политикой…»[[254]](#footnote-255)

В сентябре 1917 года автономия Александринского театра уже перестала играть ту роль, какую она играла в первые месяцы после Февраля. Но актеры продолжали искать путь, по которому, по их мнению, должен был идти театр, стремились выработать свои организационные и идейно-художественные принципы. К участию в дискуссии «Будущность и государственность Александринского театра», проходившей на нескольких заседаниях, были привлечены многие известные общественные деятели. На заседаниях, кроме актеров Александринского театра, присутствовали А. А. Блок, А. В. Луначарский, П. П. Гнедич, П. О. Морозов, А. Н. Бенуа, А. Н. Кремлев и др. На одном из заседаний, 19 сентября 1917 года, Луначарский подробно изложил свое понимание деятельности Александринского театра. Речь эта не была опубликована, а дошла до нас лишь в изложении секретаря собрания, артиста Е. П. Студенцова. Луначарский говорил: «В театре должен быть проведен строго демократический принцип в подчинении его парламенту или Временному правительству. Эти центры не могут специально рассматривать вопросы театра по своему непониманию, по своей некомпетентности, поэтому надо выдумать форму, чтобы демократия подобрала лиц подходящих. Здесь должен быть Совет. В Совет входят лица от всех корпораций театра и лица заинтересованные… Совет не является администрацией труппы, но заведует общими вопросами в театре… Существует предположение о передаче всех дел города и театра также в руки муниципалитета на том основании, что государственные театры должны служить всей России…

Воспитать в себе “родственное” отношение к демократии, через печать заинтересовать городскую демократию — это очень легко, так как нам, стоящим близко к народу, приходится констатировать у народа огромную, чудовищную потребность к образованию, к культуре…

Национальный театр является средоточием всех собранных уже сокровищ литературы, совершенно их выявляя в спектаклях. Возможны ли применения исканий в классических образцах? Они возможны и необходимы как проведение несовершенных, устарелых форм давнего прошлого через призму современности. А в новых пьесах? Неужели государственный театр замкнется в старые формы, устранив себя от искания, предоставив инициативу в этой области {106} частным театрам? Государственный театр должен застраховать себя от вырождения…

Театру необходимо установить связь: 1. Со школой и внешкольным образованием. Установить систему спектаклей по договору со школой не только по воскресеньям, но и по четвергам, и по субботам, чтобы школа могла видеть образцы спектаклей… 2. Установить связь с Народным театром»[[255]](#footnote-256).

Многие положения, высказанные на этом собрании, Луначарский развил и уточнил уже после Октября.

На художественную сторону дела обращали в то время мало внимания, политическая же борьба внутри труппы не прекращалась ни на миг. В этом отношении очень характерными представляются события, разыгравшиеся в театре вокруг постановки трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Вначале часть актеров отказалась репетировать эту пьесу как «контрреволюционную», изображающую сильную монархическую власть. После ликвидации автономии и Художественно-репертуарного комитета руководство театра настояло на постановке спектакля. Состоявшаяся 8 октября 1917 года премьера превратилась в открытую политическую демонстрацию. Зрительный зал раскололся на две партии: одна неистово аплодировала словам Годунова, советовавшего держаться за царя, другая свистела и шикала.

Этот спектакль, поставленный за две недели до Октябрьской революции, еще раз наглядно показал «страшную силу театра» (М. Горький), заставил многих актеров вновь обратиться к мысли о путях Александринской сцены и о своем месте в грядущих событиях, которые с закономерностью исторической необходимости надвигались в те дни.

23 октября 1917 года, за два дня до свержения Временного правительства, была, например, показана премьера «Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина») А. В. Сухово-Кобылина в постановке Вс. Э. Мейерхольда с участием И. М. Уралова (Варравин), Б. А. Горин-Горяинова (Тарелкин), К. Н. Яковлева (Расплюев). Гротесковый, пронизанный фантастикой спектакль — едкая сатира на полицейскую власть — оказался последней премьерой театра в дооктябрьский период.

В то время, когда открывшийся вечером 25 октября 1917 года в Смольном II Всероссийский съезд Советов возвестил о всемирно-исторической победе революции, петроградские зрители смотрели в Александринском театре мелодраму «Флавия Тессини». Театр был далек от стоявших перед ним задач. Поддавшись влиянию демагогических заявлений ставленников Временного правительства, некоторые видные актеры заявили об уходе из труппы.

Растерявшиеся перед лицом грандиозных событий, не имевшие ясного представления о сути происходящих процессов, многие актеры, вслед за корифеями, начали подавать заявления об уходе. Они поступали так не вследствие твердых политических убеждений, а из своеобразно понимаемого «чувства товарищества», боясь прослыть «трусами» и «красными».

Это было показное фрондерство, эффектная поза, бравада мнимой независимостью и храбростью. Именно потому, что это не имело под собой основательной почвы, отдельные актеры через несколько дней после подачи прошений об отставке начали брать их обратно. Разноликие в своем составе актеры Александринского театра переходили на сторону Советской власти. В начале ноября 1917 года группа передовых актеров создала Временный комитет по управлению театров. В состав Временного комитета вошли Д. Х. Пашковский, И. И. Судьбинин, Н. В. Смолич, Л. С. Вивьен и бутафор А. О. Соков. В январе 1918 года во Временный комитет были кооптированы Вс. Э. Мейерхольд, И. М. Уралов, А. Ф. Новинский, Ю. Л. Ракитин, П. С. Панчин. Ближайшее участие в деятельности комитета принимала В. А. Мичурина-Самойлова. Началась планомерная работа в области идейно-художественной перестройки театра. Начинался новый, советский период истории Александринского театра.

## **{****107}** Новые течения в театре *Б. И. Ростоцкий*

Волна реакции, поднявшаяся после первой русской революции 1905 – 1907 годов, захлестнула все сферы духовной жизни, не исключая и сферы искусства. Порожденные ею тенденции усилили активность течений, противостоявших реализму как методу, органически связанному с передовыми общественными устремлениями. Но это была лишь одна сторона процесса художественного развития. Она не могла не вызвать и ответных веяний, более четкого и интенсивного размежевания, переоценки старого проницательными и чуткими представителями того же символизма как наиболее влиятельного течения модернизма предшествующей поры. В первой книге данного труда мы уже говорили, что возможность размежевания была заключена в противоречивой природе этого течения, в самих условиях действительности, чреватых революционным взрывом. Известны те беспощадно точные характеристики, которые дал В. И. Ленин процессу поправения российского либерализма, явившемуся неизбежным результатом поражения революции и временного распространения реакции. Характеризуя ставший в своем роде знаменитым сборник «Вехи», Ленин отмечал, что в этой «*энциклопедии либерального ренегатства*» «красной нитью проходит через всю книгу решительная борьба с материализмом, который аттестуется не иначе, как догматизм, метафизика, “самая элементарная и низшая форма философствования…” Вполне естественно, что, стоя на этой точке зрения, “Вехи” неустанно громят атеизм “интеллигенции” и стремятся со всей решительностью и во всей полноте восстановить религиозное миросозерцание»[[256]](#footnote-257).

Подобного рода тенденция, имевшая вполне определенный, реакционно-политический смысл, по-своему преломлялась и в театре, отражая метания тех кругов интеллигенции, которые, тяжело переживая поражение революции, вместе с тем склонны были искать прибежище именно в мистико-религиозных умонастроениях.

Показательна в этом отношении деятельность прогрессивного, ориентирующегося на демократического зрителя Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Даже он подвергался этим упадочным, религиозным влияниям. В 1909 году в нем была поставлена пьеса Бьернстерне Бьернсона «Свыше нашей силы», трактованная в явно мистико-символистском духе, близком «богоискательству» и «богостроительству».

Но не только представители символизма склонны были видеть в утверждении начала мистериальности возможности развития сценического искусства в этом направлении. Характерно, что порою споры вокруг наиболее значительных театральных событий последних предреволюционных лет, вовлекая весьма широкий и разнообразный круг участников, завязывались именно по поводу проблемы мистериальности. Причем нередко предметом такого рода споров служили явления, сами по себе имевшие к ней весьма отдаленное и, более того, даже косвенное отношение.

Так было, например, со спектаклем «Братья Карамазовы» в Московском Художественном театре. Александр Бенуа утверждал, что постановкой «Братьев Карамазовых» МХТ достиг высот мистерии. В то же время Вс. Э. Мейерхольд, не соглашаясь с ним, критиковал спектакль как раз за то, что в нем не было подлинной мистерии, {108} так как была затушевана религиозно-философская основа действия[[257]](#footnote-258).

О том, насколько был популярен критерий оценки «Братьев Карамазовых» с точки зрения мистериальности, можно судить по тому, что некоторые критики выносили отрицательный приговор спектаклю из-за игнорирования театром мистико-религиозной стороны романа. Они сокрушались, что Художественный театр не перенес на сцену карамазовщину «во всей ее инфернальности», во всей «бездонной глубине мистических откровений».

К идее мистериальности обращались и вдохновители ряда новых театральных начинаний, которые отталкивались от «условного театра», связанного с принципами эстетики символизма. Кризис символизма, особенно явственно обозначившись на рубеже 1910‑х годов, способствовал рождению новых художественных течений. С большей или меньшей решительностью они противопоставляли себя этому ведущему направлению модернизма в искусстве предшествующих лет. Между тем некоторые из них прямо вышли из лона символистской эстетики и были тесно связаны с ней. Так было и в сфере сценического искусства, где этот процесс нашел свое выражение в возникновении новых театров. Иным из них суждено было не только достаточно громко заявить о себе еще накануне революции, но и продолжить долгую и плодотворную жизнь уже в новых условиях, после Октября 1917 года. Примером может служить московский Камерный театр, показавший свой первый спектакль 12 декабря 1914 года.

Изменение общественной атмосферы сказывалось во всем. Стремление преодолеть туманности символизма становилось все более ощутимым. Оно охватывало и самих представителей этого течения. Так, Максимилиан Волошин, один из известных поэтов, примыкавших к символизму, заявлял в статье, приобретавшей значение своего рода манифеста нового направления, призванного прийти на смену символизму: «Теперь, когда борьба за знамя символизма кончилась и переоценка всех вещей в искусстве с точки зрения символа совершена, наступает время создания нового реализма, укрепленного на фундаменте символизма. Новый реализм не враждебен символизму, как реализм Флобера не был враждебен романтизму. Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его»[[258]](#footnote-259).

Характерно, что статья Волошина появилась в 1910 году на страницах журнала «Аполлон», начавшего выходить взамен закончившего свое существование главного органа символистов — журнала «Весы». Само название нового журнала было программным: на смену богу Дионису, к которому явно тяготел символизм, приходил светозарный Аполлон — олицетворение ясности, гармонии, классичности. Но, конечно, стремление к такому идеалу еще вовсе не означало его реального осуществления.

Здесь возникали по крайней мере две главные возможности, весьма несхожие и даже противоположные по своему характеру. Одна заключалась в приспособлении к изменившимся условиям прежних эстетических постулатов. Само собою разумеется, что при этом эстетические принципы символизма сохраняли свое влияние и продолжали сказываться, хотя бы и видоизмененно, также и в искусстве, провозглашавшемся новым. Понятно, что при таком повороте дела это новое искусство оказывалось весьма далеким от реализма в подлинном значении этого определения. Другая возможность заключалась уже не в мнимом и иллюзорном, а в действительном преодолении метафизики символизма, в выходе на настоящие новые просторы, в реальном приближении к жизни.

Сложность становления новых художественных течений предреволюционного времени была, связана еще и с тем, что в живой практике, в развитии творчества некоторых художников, в отдельных начинаниях в сфере сценического искусства ведущие тенденции, даже взаимопротивоположные, нередко оказывались весьма тесно между собою переплетенными. Отсюда неизбежная двойственность ряда явлений искусства и литературы, особенно характерная для той эпохи.

Можно сослаться на такое течение, заявившее о себе в начале 1910‑х годов, как акмеизм. В самом названии этого новоявленного «изма» была претензия на обретение «твердой почвы», «земли». «На смену символизма идет новое направление, — писал тогда один из представителей нового течения, — как бы оно ни называлось — акмеизм ли (от слова “акмэ” — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большого равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме»[[259]](#footnote-260). Однако практически стремление к «более точному знанию отношений {109} между субъектом и объектом» отнюдь не привело к подлинному «равновесию сил», к надежному обретению твердой почвы. «Материальность», приверженность к «земле», пленявшая акмеистов, была весьма родственной туманностям символизма, мотивам отталкивания от неприглядной реальности. Правда, здесь была разница, но все же весьма относительная: если символистам был свойствен уход в «миры иные», в тайное, мистически-сокровенное, то акмеисты тяготели к ориентальной экзотике, имевшей в их поэтической системе значение, близкое уходу в «потустороннее» у символистов. В одном из стихотворений своего поэтического сборника «Романтические цветы» акмеист Гумилев писал:

Когда я устану от мыслей и дел повседневных,  
Я слышу, как воздух трепещет от грозных проклятий,  
Я вижу на холме героев суровых и гневных.

Известно, что для Гумилева этими «героями» становились прежде всего воины и завоеватели — воинственные мотивы отчетливо звучали во многих его стихах, нередко придавая им весьма ощутимую милитаристскую окраску. Недаром А. Блок подчеркивал, что лозунгом акмеизма «был человек — но какой-то уже другой человек, вовсе без человечности, какой-то “первозданный Адам”»[[260]](#footnote-261). Очевидно, что в конечном счете это было приближение к реальности, далекое от подлинного и истинно гуманистического ее осмысления, что и определяло возможность проявления реакционных тенденций в творчестве.

Мы вспоминаем обо всем этом лишь потому, что подобного рода внутренняя противоречивость проявлялась и в новых театральных начинаниях того времени. Так, например, акмеизму была во многом сродни художественная программа Камерного театра. Подобно представителям этого течения, его создатель А. Я. Таиров стремился противостоять влияниям символизма, пытался прийти к «новому реализму», обрести «твердую почву». Это отчетливо сказалось уже в первом спектакле Камерного театра — «Сакунтале» Калидасы.

Внутренняя противоречивость в большей или меньшей степени была присуща и другим театральным экспериментам последнего предреволюционного десятилетия, пытавшимся найти выход из все более и более резко обозначавшегося кризиса театра. Об этом кризисе именно тогда во весь голос заговорили (и чем дальше, тем громче) и деятели сцены, и критики, и пресса, и зрители.

Особенно остродраматическая коллизия, связанная с преодолением символизма, проявилась в развитии театральной системы Вс. Э. Мейерхольда. На ней нам придется в дальнейшем остановиться специально. Пока что обратим внимание лишь на одно обстоятельство, поскольку оно проливает свет на всю картину театральных исканий этого периода, помогая понять их противоречивость и сложность.

Мейерхольд уже в статье 1912 года склонен был противопоставлять мистерии иной театр, иные сценические нормы и законы. Правда, их рождение, как он отмечал, исторически связано с развитием мистериального театра, но в то же время, по его мнению, они формируются в нечто целостное и законченное, в нечто своеобразное и неповторимое в процессе *обособления* от мистерии. Мейерхольд напоминал, что в свое время «Братство страстей господних», охранявшее принципы мистериальности, должно было «замкнуться в тесной общине св. Троицы, давая свои представления лишь для посвященных», а базошские клерки «ринулись на улицу». И только здесь, в «тесном единении гистрионов с народом», как говорит Мейерхольд, «создался подлинный Театр»[[261]](#footnote-262).

Основываясь на этом историческом опыте, Мейерхольд приходил к итоговому выводу, обращенному непосредственно к современности: «Я убежден, что до тех пор, пока создатели неомистерий не порвут связи с театром, пока они окончательно не уйдут из театра, до тех пор мистерия будет мешать театру, а театр мистерии»[[262]](#footnote-263).

Но означало ли это, что сам Мейерхольд в своей сценической практике предреволюционных лет, в развернутой им программе так называемого «театрального традиционализма» полностью, до конца преодолел влияния, связанные в своих первоистоках с эстетическим кодексом символизма? Нет, не означало. Достаточно вспомнить, что в одной своей статье, в которой впервые и была намечена программа «театрального традиционализма» — возрождение театра в формах старины (статья появилась впервые в 1908 году в журнале «Золотое руно», а затем была перепечатана в сборнике «О театре»), Мейерхольд писал: «Это тот реализм, который, не избегая быта, однако, преодолевает его, так как ищет только *символа* вещи и ее *мистической сущности*»[[263]](#footnote-264).

{110} Поистине можно сказать, что и здесь термин «реализм» оказывался, как и у представителей акмеизма, наполненным такого рода содержанием, которое взрывало изнутри действительный смысл понятия, о чем нельзя ни на минуту забывать, прослеживая путь Мейерхольда в годы, непосредственно предшествующие социалистической революции. Но этим вместе с тем нельзя и исчерпать его исканий. В них была и та сторона, которая давала возможность выхода за пределы изживших себя концепций, возможность прорыва к подлинно народным истокам искусства.

Александр Блок, чей «Балаганчик», поставленный на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской (см. [первую книгу издания](Русская%20художественная%20культура.%201895%20-%201907.rtf#_page208)), как мы видели, уже намечал пути выхода из замкнутого круга театрального символизма, прозорливо заявлял, обнажая внутренние неразрешимые противоречия театра символистов: «Более, чем какой бы то ни было род искусства, *театр* изобличает кощунственную бесплотность формулы “искусство для искусства”. Ибо театр — это сама плоть искусства, та высокая область, в которой “слово становится плотью”»[[264]](#footnote-265). Отрицая театр, на подмостках которого фигурировали герои, подобные героям пьес раннего Метерлинка, «безвольные, слабые люди, влекомые маленьким роком, обреченные маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви», Блок предрекал близость театра больших страстей и потрясающих событий. Он непосредственно связывал рождение такого театра с новой народной аудиторией, которая должна прийти в него.

То, что с такой ясностью осознавалось Блоком, в известной мере начинало вырисовываться перед умственным взором и некоторых его соратников. Конечно, понимание необходимости преодоления старого, окончательного совлечения «ветхого Адама» символизма приходило не ко всем художникам, и сам процесс этого высвобождения, даже тогда, когда он совершался, происходил трудно и противоречиво. Но все же он намечался, в частности и даже, быть может, с особой отчетливостью у Вс. Э. Мейерхольда.

Безусловно, осуществление коренных перемен в театре и в самом зрительном зале зависело не от тех или иных сценических реформ и исканий. Они могли стать и вскоре стали результатом решающих революционных изменений в стране. Но в их, пусть даже смутном, предощущении в конечном счете находил отражение новый подъем общественной активности. Он начался еще в 1910 году, и его не приостановила разразившаяся мировая война.

Веяния, связанные с нарастанием революционного подъема, исподволь, но неуклонно меняли всю общественную атмосферу. Все это неизбежно сказывалось и в сфере искусства. Новые устремления неожиданным, но закономерным образом дают о себе знать и в эволюции театрального модернизма.

### \* \* \*

Каждый, кто будет знакомиться, скажем, с постановками Мейерхольда последнего, предреволюционного десятилетия и с его высказываниями, отчетливо уловит внутреннюю двойственность его трактовки гротеска — излюбленной темы его творческих исканий этих лет. Эта двойственность становится тем более очевидной, что и в самом гротеске, в самой его художественной природе заключена двойственность, игра разными планами, сопоставление различных сторон, порою резко контрастных, намеренно соединяемых в причудливом и вызывающе странном сочетании. Можно было бы сказать, что в этом уже заключены предпосылки к тому, что в дальнейшем, в позднейшую эпоху, получит в системе эстетических принципов театра Брехта название «очуждение». Но очуждение, как и гротеск, может быть очень различным. Игра планов и их острое, будоражащее мысль сопоставление могут способствовать постижению сущности реальных общественных отношений, помогая подлинному освоению действительности. Но могут и уводить в сторону, смещая художественный образ в план оторванной от реальности фантастики, превращаясь в своего рода мистификацию.

Мы сталкиваемся с этим и в творческих опытах Мейерхольда предреволюционной поры, и в его высказываниях. Кстати сказать, очень характерен тот культ Э. Т. А. Гофмана, с которым мы встречаемся на страницах издававшегося Мейерхольдом в 1914 – 1916 годах журнала «Любовь к трем апельсинам». Из номера в номер в нем ведется отдел «Гофманиана». Отдел этот невелик, обычно он исчерпывается краткой заметкой, небольшой выдержкой из того или иного произведения. Как правило, публикация этих материалов подчеркивает особое значение эстетических заветов автора «Серапионовых братьев» и «Крейслерианы», значение всего его творчества как своего рода образца.

Мейерхольда пленяло прежде всего острейшее сочетание реального и фантастического планов, поистине поражающее своей причудливостью, какую вряд ли можно встретить у кого-либо, {111} кроме Гофмана. Раскрывая свое понимание гротеска в статье «Балаган» (1912), Мейерхольд обращает внимание на такую чрезвычайно характерную подробность: «У Гофмана привидения принимают желудочные капли, куст с огненными лилиями превращается в пестрый халат Линдхорста, студент Ансельмус умещается в стеклянной бутылке»[[265]](#footnote-266).

Известно, что в творчестве знаменитого немецкого романтика нарушение жизненного правдоподобия, нарочитое капризно-гротескное смещение в плоскость вымысла в основе своей было глубоко реально. В странности и необычности гофманиады в конечном счете заключена вполне обыденная дисгармоничность и уродливость общественных отношений буржуазного мира. Достаточно вспомнить живую заинтересованность Карла Маркса новеллой «Маленький Цахес», чтобы по достоинству оценить эту особенность Гофмана.

Но, конечно, в Гофмане, точнее говоря, в том, что можно назвать гофмановским мировосприятием, есть и грань ирреального. При известных условиях она может выйти на первый план, стать самодовлеющей эстетической данностью, обернуться внутренне замкнутым миром, из которого уже трудно будет найти выход в подлинную жизнь. Эта грань порою и выступает достаточно ощутимо своим острым углом в спектаклях Мейерхольда предреволюционных лет. Это непосредственно связано с еще сохраняющимися в художническом видении режиссера символистскими мотивами.

Польский модернист Станислав Пшибышевский, чьи пьесы ставил и в которых играл Мейерхольд на более раннем этапе своего пути, с определенностью выразил то, что составляет основу основ восприятия мира художником-символистом. Он писал: «Действительность для символиста — это призрачная, обманчивая Майя… Ему нет дела до случайных и преходящих явлений жизни, он верит только своей душе, связывает снова в одно целое те части и частички мира, которые проникают в его душу при помощи чувств — действительность исчезает у него из глаз»[[266]](#footnote-267).

Эти слова невольно приходят на ум, когда обращаешься к спектаклям Мейерхольда предреволюционной поры. Действительность нередко «исчезает» в них, в той или иной степени растворяясь в субъективном образе мира, как бы нарочито и дерзко смещенного в плоскость своего рода фантасмагории. Такой крен в сценической практике режиссера и в его манифестах и был данью эстетике символизма. Ее влияние еще далеко не было преодолено и на рубеже 1910‑х годов.

Характерно заявление Мейерхольда, сделанное им в 1912 году: «Прежде всего я, мое своеобразное отношение к миру. И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза»[[267]](#footnote-268). В этой декларации с полной наглядностью обнаруживается идеалистический характер философских предпосылок театральной поэтики Мейерхольда на переходе от «условно-эстетической» стилизации к «театральному традиционализму».

Здесь как нельзя лучше раскрывается подоснова режиссерского деспотизма Мейерхольда, давшего о себе знать еще в Театре-студии и в Театре В. Ф. Комиссаржевской. Когда мы говорим о режиссерской диктатуре Мейерхольда предреволюционной поры, то речь идет не просто о подчинении актера властной, так сказать, самодержавной воле режиссера, а о том, что мировосприятие режиссера, его личное субъективное видение, не считаясь ни с кем и ни с чем, утверждалось в качестве единственной (или по меньшей мере главенствующей) и самодовлеющей нормы, определяя структуру сценического образа и облик всего спектакля.

От этого в немалой степени зависит парадоксальное сочетание напористой и очень цельной на первый взгляд устремленности исканий Мейерхольда в годы, непосредственно предшествующие революции 1917 года, и сложной, противоречивой природы спектаклей, созданных им в это время.

Мотивы, развивавшиеся в творчестве Мейерхольда в направлении все более отчетливого оформления концепции трагического гротеска, с особой ясностью можно обнаружить, например, в постановке «Шарф Коломбины», осуществленной Мейерхольдом в 1910 году на сцене открывшегося этим спектаклем в Петербурге нового театра — так называемого «Дома интермедий». В ней Мейерхольд впервые использовал псевдоним Доктор Дапертутто, сохранив его и для других спектаклей, которые он ставил за пределами казенной сцены.

Имя гофмановского персонажа недаром сопутствовало постановке. По существу пантомима Шницлера — Донаньи была трактована в духе своеобразной гофманиады. Именно такое {112} сценическое воплощение получила печальная история о Пьеро, Коломбине и Арлекине. Вновь, как и в «Балаганчике», эти традиционные фигуры стали главными героями представления, развернутого на небольшой сцене «Дома интермедий», напоминавшей скорее эстраду, соединенную в одно целое со зрительным залом. Но здесь было и свое очевидное отличие от «Балаганчика». Лирические мотивы, столь характерные для драмы Блока, определявшие особую поэтическую атмосферу и зыбкость граней спектакля, хрупкость и неуловимость его контуров, его иронический подтекст, теперь оказывались неожиданно слитыми с своеобразно преломленным, но достаточно ощутимым бытом. Двойственность планов оставалась, и резкость их сопоставления даже усиливалась. Но все это было дано в очень определенном ракурсе — прежде всего в контрастном, дразнящем и тревожащем сочетании мотивов трагических и почти откровенно буффонных.

Зрительный образ спектакля был найден режиссером в тесном сотрудничестве с художником Н. Н. Сапуновым — создателем оформления «Балаганчика». Сотрудничество с Сапуновым, как и начавшееся в ту же пору сотрудничество с А. Я. Головиным, имело важное значение для выработки Мейерхольдом программы трагического гротеска и «театрального традиционализма». Ф. Ф. Комиссаржевский утверждал даже, что идея пантомимы воспринималась главным образом через Сапунова[[268]](#footnote-269). Именно в оформлении «Шарфа Коломбины», в пестрой фантасмагории пантомимического действия, пронизанного напряженными, резкими и прихотливыми ритмами, впервые с такой отчетливостью проявилась склонность художника к очень специфическому использованию приема маски, оборачивающейся, говоря словами самого Сапунова, балаганной «дурацкой рожей». Вполне закономерно в пантомиму, построенную на традиционном «треугольнике», ведущем свое начало от итальянской комедии масок (Пьеро — Коломбина — Арлекин), вторгались краски совершенно иного и нисколько не экзотического, а, напротив, очень обыденного, хорошо знакомого «плотного» быта. Это если и намечалось, то только слегка в «Балаганчике» с его куда более прозрачной и, можно сказать, изысканной одухотворенностью. Примечательна одна подробность, подтверждающая косвенно связь образности спектакля «Шарф Коломбины» с бытом. На эскизе, изображающем зал в квартире родителей Коломбины (он хранится в Музее им. Бахрушина), вся пестрая, красочная масса действующих лиц (среди них мы видим Арлекина, стариков-родителей Коломбины, гостей, приглашенных на свадьбу, музыкантов во главе с капельмейстером) выступает на фоне ярко-желтого занавеса-задника, украшенного красными цветами, обведенными зеленой овальной рамкой. По свидетельству племянника Сапунова С. Н. Костина, на этом заднике была воспроизведена занавеска, висевшая в квартире родителей художника на Шаболовке[[269]](#footnote-270).

Но, конечно, быт в «Шарфе Коломбины» был дан в совершенно особом качестве. Прежде всего он был призван контрастно оттенить ту атмосферу странной жути, которая пронизывала все действие и была непосредственно связана с главной сюжетной линией пантомимы. Напомним, что ее суть была примерно такой: Коломбина просватана за Арлекина, но проводит вечер с влюбленным в нее Пьеро. Последний предлагает возлюбленной умереть вместе с ним и выпивает яд, но Коломбина отправляется на свадебный бал. Во время кадрили в окнах и дверях мелькает рукав белого балахона Пьеро. Обуреваемая ужасом, Коломбина покидает бал и бежит к брошенному ею мертвому Пьеро. Арлекин ее преследует и, убедившись в измене, заставляет ужинать с мертвым возлюбленным. В припадке безумия, вызванного чувством ужаса, Коломбина выпивает яд и тоже умирает.

На основе этого непритязательного, но в самой своей прямолинейности столь мрачного сюжета и была построена волнующая своим безысходным драматизмом пантомимическая партитура действия.

Контрастное переплетение трагического мотива с мотивом балаганных «рож» свадебного празднества переводило развернутое на сцене зрелище в план своего рода жестокого, гнетущего сновидения. «Гофмановское» отразилось отблесками пугающей фантасмагории, переключая изображение в ирреальный план.

Показательны в этом смысле свидетельства современников, совпадающие не только в деталях, но, что особенно существенно, в общем восприятии главного, определяющего тона всего представления. Сошлемся на Е. А. Зноско-Боровского и М. М. Бонча-Томашевского, оставивших наиболее выразительные описания спектакля. Первый вспоминал, что в сцене бала танцы приобретали «страшный характер кошмара больше, чем жизни, где кривляются странные гофманские существа под дирижерством {113} большеголового капельмейстера»[[270]](#footnote-271). Он же говорил об ирреальном ужасе этих сцен, переданном с мучительной страстностью и напряжением.

Бонч-Томашевский тоже рассказывает о сцене бала, которая на него произвела сходное впечатление: «… когда я вспоминаю кошмарную польку, которую играли на разбитых инструментах смешные музыканты под управлением кривого, дьявольски несчастного тапера, когда я вспоминаю тот кошмарный вихрь пестрых и грубых тел, который кружился, обвивая кольцом маленького, со взбитым, как у петуха, хохлом распорядителя танцев — Джиголо, то и теперь еще, по прошествии трех лет, я чувствую тот мороз, который скользил по коже в зрительном зале»[[271]](#footnote-272).

Концепция «трагического гротеска», так настойчиво заявившая о себе в «Шарфе Коломбины», проявляется, но по-особому, и в других постановках Мейерхольда, связанных с крупнейшими произведениями мировой драматургической классики. Программа «театрального традиционализма» свое наиболее развернутое и полное осуществление получает в спектаклях, поставленных уже на сцене Александринского театра, но начало ее относится еще к предшествующей поре.

Практически принцип гротеска и программа «театрального традиционализма» были теснейшим образом между собой связаны. По существу они выступали как разные стороны единой в своей основе идеи, которую можно было бы назвать идеей театра «трагического балагана». Ее-то и осуществляет Мейерхольд в своих спектаклях, одновременно развивая в статьях последних предреволюционных лет, на страницах журнала «Любовь к трем апельсинам». Интересна и очень характерна одна деталь, объединявшая между собой такие во многом различные — хотя бы по самому жанру, по самой драматургии — спектакли, как «Шарф Коломбины» и сыгранный незадолго до него в том же 1910 году (19 апреля) спектакль «Поклонение кресту» Кальдерона. В числе участников пантомимы, введенных Мейерхольдом в «Шарф Коломбины», мы встречаем арапчонка. Этот арапчонок, предлагающий гостям на свадьбе прохладительный напиток, — родной брат тех арапчат-слуг просцениума, которые впервые появились еще в спектакле «Поклонение кресту», осуществленном Мейерхольдом в так называемом «Башенном театре» — домашнем театре, организованном на полулюбительских началах[[272]](#footnote-273) в петербургской квартире Вячеслава Иванова. Арапчонок, появившись впервые на домашней сцене, затем перекочевал в спектакль «Шарф Коломбины» в «Доме интермедий», а затем вновь возродился в мольеровском «Дон-Жуане», поставленном Мейерхольдом на сцене Александринского театра. Этот персонаж по самой природе своих сценических функций вспомогательный, однако он необыкновенно характерен для устремлений Мейерхольда того времени.

{114} Именно арапчата, сдвигавшие и раздвигавшие пыльно-золотой занавес на небольшой сцене, находившейся на одном уровне с местами зрителей и почти лишенной декораций (С. Судейкин, оформлявший спектакль, свел все декорации к «сукнам», сочетавшимся в выразительной гамме резко контрастировавших тонов — черного, темно-зеленого, желтого и красного), привносили в сценическое воплощение трагедии Кальдерона ту атмосферу откровенно условной, наивной игры, которая своеобразно преломляла традиционные приемы старинного испанского театра.

Подчеркивание условной природы театрального действия едва ли не с еще большей отчетливостью проявилось при вторичном обращении режиссера к той же пьесе, поставленной им в 1912 году на сцене театра в Териоках. Описывая этот спектакль в своей книге «О театре», Мейерхольд рассказывает, что оформление (на этот раз созданное по проекту Ю. М. Бонди) сводилось к белому шатру, через заднее полотно которого, разрезанное на полосы, входили и уходили актеры. Условность была свойственна и отдельным моментам, из которых складывалось действие. Так, когда в конце пьесы бегущему по дороге Эусебио должен преградить путь крест, то одетый в черное отрок — тоже своего рода слуга просцениума! — выносил и ставил перед ним синий деревянный крест.

Вместе с тем условно-игровая сторона спектакля вовсе не исчерпывала его содержания. Здесь тоже была *иная* грань, контрастная по отношению к чисто зрелищной стихии сценической игры, но в то же время с ней тесно связанная. Сравнивая две сценические редакции пьесы, осуществленные Мейерхольдом, его биограф Н. Д. Волков писал, что в Териоках режиссер ставил «Поклонение кресту» как пьесу католическую, а в «Башенном театре» его «больше интересовал испанский театр и свойственные ему приемы»[[273]](#footnote-274).

Конечно, между двумя постановками было различие, и вторая, видимо, действительно была «отчетливее, прозрачнее, и суше», чему способствовал сам характер оформления, выдержанного на этот раз в спокойных белых тонах. Этим, как отмечал сам Мейерхольд, достигались строгость, мрачность и простота, подчеркивавшие религиозно-католический пафос пьесы. Но вряд ли все же здесь было какое-то более сильное, чем при первом обращении к Кальдерону, стремление выделить католические мотивы. В конце концов они имели значение для режиссера вовсе не сами по себе, а по преимуществу в их специфически эстетическом качестве, как один из элементов, контрастно оттенявший комедийную стихию пьесы (она присутствует в самой драматургии) и условно-игровой характер ее сценического истолкования. В этом и сказалась внутренняя логика слияния концепции трагического гротеска с программой «театрального традиционализма», нашедшей свое воплощение в основном уже на Александринской сцене и в созданной Мейерхольдом в 1914 году Студии на Бородинской. Своеобразный отклик эти искания нашли и в опытах постановки Мейерхольдом оперных спектаклей на сцене Мариинского театра.

Содержание программы «театрального традиционализма» раскрывается Мейерхольдом в ряде его статей, прежде всего в двух статьях под одинаковым названием «Балаган»[[274]](#footnote-275), а также в статьях «К постановке “Дон-Жуана” Мольера»[[275]](#footnote-276), «К возобновлению “Грозы” А. Н. Островского на сцене Александринского театра»[[276]](#footnote-277) и в некоторых других выступлениях предреволюционных лет.

Еще в 1908 году в одной из своих записей «Из дневника» Мейерхольд утверждал, что «“Ревизор”, “Горе от ума”, “Маскарад”, “Гамлет”, “Гроза” ни разу не были представлены в освещении лучей своих эпох (не в смысле воссоздания этнографических подробностей, — не об “археологических” постановках идет речь); названные пьесы ни разу не представали перед нами в красе тех отражений, какие возникают уже при одном произнесении этих заглавий. Какое поле для “большого театра”!»[[277]](#footnote-278)

И вот от этой мечты Мейерхольд и приходит к идее театра «l’écho du temps passé», театра — «эха прошедшего времени». Основная его задача, как трактует ее режиссер, — постоянное возрождение старины, но не реставрация и не простая стилизация под старину. Мейерхольд хочет нового освещения старых пьес, но при таком подходе к ним, который предполагал бы опору на величайшие традиции — прежде всего актерские — сценического искусства прошлого. Режиссеру видятся шедевры классического репертуара, {115} воссозданные ветеранами сцены, «до мозга костей пропитанными традициями, унаследованными от Мочаловых, Шумских, Щепкиных, Каратыгиных»[[278]](#footnote-279).

В этом угадывается стремление выйти на новые, более широкие просторы творчества, противостоящего мелкотравчатости современного буржуазного театра с его убогим эпигонским репертуаром. Недаром Мейерхольд утверждал, что если бы «эти прекрасные таланты», т. е. актеры — носители традиций Мочалова, Щепкина и других великих мастеров прошлого, «не выступали в стряпне современного репертуара — бытового или в стиле модерн, а любовно и неустанно играли бы перед нами Островского, Гете, Шекспира в соответствующем декоративном стиле, с новой углубленностью реализма, какими новыми красками заблестел бы “большой театр!”»[[279]](#footnote-280).

В спектакле «Дон-Жуан» как раз и были заняты два выдающихся представителя артистической школы Александринского театра — Ю. М. Юрьев (Дон-Жуан) и К. А. Варламов (Сганарель). При этом две линии актерского творчества — линия пафосно-романтического, отчасти даже торжественно-декламационного исполнения, заставлявшая вспомнить в игре Юрьева о В. А. Каратыгине, и линия комедийная, граничащая с откровенной и очень насыщенной буффонадой у Варламова, — оказывались включенными в совершенно неожиданную и непривычную в целом для Александринской сцены стилевую систему. Традиционализм в понимании Мейерхольда преломлял традиции в своеобразном и необычном режиссерском истолковании.

Вызывающе резкое различие не только характерности, что предопределялось материалом пьесы, но и артистической манеры, самой фактуры образов Дон-Жуана и его слуги в воплощении Юрьева и Варламова заостряло столкновение контрастных планов, а оно-то и составляло важнейшую особенность гротеска, к которому стремился режиссер. Об этом рассказывает и сам исполнитель роли Дон-Жуана Ю. М. Юрьев. Отмечая, что Варламов играл роль Сганареля «своим обычным приемом, сочно, широкими мазками», он в то же время признается, что в своей роли добивался как раз обратного: «Акварельными красками или, лучше сказать, гравюрными штрихами я пытался рисовать образ Дон-Жуана. Старался достигать изящества, мягкости как в движениях, так и в произношении отдельных монологов и в ведении диалога»[[280]](#footnote-281).

Очень примечательно признание артиста, что в рисунке роли он ориентировался прежде всего на подчинение декоративному фону, который, как известно, был представлен в постановке «Дон-Жуана» блистательными, парадными и нарядными занавесами и панно-задниками Головина. Юрьев хотел, чтобы тон речи сочетался с фоном гобеленов. Это было далеко не случайным и полностью отвечало замыслу режиссера. Вспомним слова Мейерхольда из заключения статьи «Балаган» (1912): «Искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова…»[[281]](#footnote-282)

Это подчинение декоративной задаче особенно явственно именно в сценическом воплощении комедии Мольера. Характерно, что, критикуя постановку, Александр Бенуа не без иронии назвал этот режиссерский опус Мейерхольда «Балетом в Александринке». На то были свои и достаточно серьезные причины. А. Н. Бенуа — один из виднейших представителей «Мира искусства» — сам как художник не раз обращался к эпохе Людовика XIV. Однако в 1910‑х годах он сблизился с Московским Художественным театром, с К. С. Станиславским. Уже не удовлетворяясь изысканной стилизацией и декоративностью, Бенуа не принял мейерхольдовского «Дон-Жуана» и своей критикой вынудил постановщика вступить с ним в спор в статье «Бенуа-режиссер».

Чтобы уяснить сущность этой полемики, непосредственно связанной с «Пушкинским спектаклем» Художественного театра, куда входил и «Каменный гость», вновь, хотя и на иной основе, возвращавший спор к образу Дон-Жуана[[282]](#footnote-283), нужно учесть, что мольеровский спектакль, поставленный Мейерхольдом, конечно, не сводился только к декоративной задаче. Вернее сказать, сама эта декоративная задача решалась много сложнее и включала уже все основные принципы «театрального традиционализма». Своеобразно преломлялся в спектакле, как видно на примере исполнения Юрьевым и Варламовым, и принцип гротеска.

{116} Спектакль начинали слуги просцениума — арапчата, зажигавшие свечи в люстрах и высоких шандалах, стоявших по бокам сцены. Они сопровождали и далее, наподобие «куромбо» старинного японского театра, все действие[[283]](#footnote-284). Результатом их участия в действии было отнюдь не только подчеркивание условного характера развернутого увлекательного зрелища. Главное заключалось в создании особой, очень специфической атмосферы, призванной окутать все представление и воссоздать в воображении зрителя блеск двора Людовика XIV. Эта атмосфера и возникала не без помощи «ливрейных арапчат» в красно-золотом зале Александринского театра, залитом светом колеблющегося пламени свечей и ровным излучением электрических лампионов, в котором парадное убранство Росси сливалось с празднично-торжественным сценическим оформлением Головина.

В спектакле «Дон-Жуан» свет в зале продолжал гореть и во время действия; кроме того, это был первый спектакль Вс. Э. Мейерхольда, в котором он полностью отказался от занавеса, отделяющего сцену от зрителя. Мейерхольд непосредственно связывал устранение занавеса с желанием с первого же мгновения погрузить зрителя в атмосферу, возрождающую образ эпохи «короля-солнца». Напомним, что, перечислив в статье «К постановке “Дон-Жуана” Мольера» многочисленные обязанности арапчат, исполнявшиеся ими по ходу спектакля, Мейерхольд утверждал: «… все это не трюки, созданные для развлечения снобов, все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства»[[284]](#footnote-285).

Но за ярким антуражем этого, казалось бы, столь прозрачно-ясного, жизнерадостно-светлого представления, насыщенного до предела «шутками, свойственными театру», проглядывал элемент волнующей, тревожной таинственности, постепенно и вполне закономерно сгущавшейся в отчетливо трагическую окрашенность финальных сцен. Даже само причудливое смешение света от свечей и от электричества, создавая странные эффекты светотени, содействовало ощущению тайны.

Красноречиво свидетельство В. Н. Соловьева. Он рассказывает, что «мигание свечей на сцене сообщило движению театральных персонажей нарочитую таинственность, столь подходящую к характеру самой пьесы»[[285]](#footnote-286). Соловьев говорит, что сходное впечатление рождалось и в IV акте (комната Дон-Жуана), где его вызывало темно-синее загадочно мерцавшее звездами небо, видневшееся в правой части сцены в прорезях высоких окон.

Все это вытекало из замысла режиссера, тщательно выверявшего каждую деталь сценического воплощения. Планировка IV акта, как и {117} всей пьесы, была осуществлена Головиным по прямому предписанию Мейерхольда, приславшего художнику свою режиссерскую экспликацию за полтора года до появления спектакля на сцене[[286]](#footnote-287). Эта экспликация предусматривала контрастный переход от праздничного, солнечного акта к затемненному, мрачному небу последнего, V акта, прорезаемому слепящим светом молнии в момент финального появления грозной статуи Командора[[287]](#footnote-288).

Так всей совокупностью изобретательно вводимых подробностей достигался контраст «между изысканностью обстановки и резкостью мольеровского гротеска», как определил сам постановщик комедии. В ее театральной версии начинали звучать мотивы, переключавшие действие в план прозрения за бытом *иной*, потусторонней сущности. Эта «гофмановская» нота, врывавшаяся в течение событий мольеровской пьесы, становилась явственно слышимой в заключительной сцене. Буффонада арапчат, в испуге забиравшихся под стол при появлении: Командора, в конце концов лишь особенно выразительно ее выделяла, придавая остроту восприятию. Гротеск спектакля поворачивался своей трагической гранью.

Мотив маски, имевший столь важное значение в построении спектакля, тоже обнаруживал свой двойственный характер. С одной стороны, это был прием как бы чистой театральной техники, элемент подчеркнуто условной сценической формы, подобно тому, как им был просцениум. Известно, что просцениум рассматривался Мейерхольдом в ту пору в качестве главного места для демонстрации актером своего виртуозного мастерства гистриона, жонглера (в средневековом значении этого термина), мима (такими определениями предпочитал пользоваться тогда Мейерхольд). Но, с другой стороны, маска оказывалась эстетической категорией, насыщенной весьма ощутимым и далеко не безразличным содержанием, категорией вовсе не формальной. Именно маска придавала образу неуловимый колорит загадочности.

Вот это «что-то иное» и проступало в спектакле, прежде всего в образе самого Дон-Жуана. По мысли режиссера, этот блестящий молодой человек (таким играл его Ю. М. Юрьев) являлся носителем разных масок, как бы раздваиваясь, утраиваясь и даже учетверяясь[[288]](#footnote-289).

Конкретно-исторический и социально содержательный смысл мольеровского образа и всего произведения оказывался нарушенным, смещенным в плоскость, несомненно, по-своему очень впечатляющего, но в то же время и очень узкого по своим внутренним масштабам зрелища. Сатирический смысл образа Дон-Жуана, горький сарказм мольеровской издевки над французским феодальным дворянством растворились в блестящей театральной игре. Трагические отсветы, возникавшие в ходе действия, конечно, контрастировали с атмосферой раззолоченного версальского царства, но вместе с тем они были замкнуты в пределах, обозначенных режиссером как «демоническое в глубочайшей иронии».

Поэтому вполне объяснимо то обстоятельство, что современники (и вовсе не только один А. Бенуа!), отдавая должное изобретательности режиссера, его стремлению преодолеть каноны и рутину казенной сцены, склонны были все же относиться к спектаклю критически. Нетрудно понять и то, почему большевистская газета «Звезда», заняв непримиримую позицию, утверждая, что «Дон-Жуан» был превращен в «забавное маскарадное зрелище», с горечью отмечала: «… даже великолепный монолог о лицемерах, предающих анафеме праведников, полный силы и злободневности, яркий и сильный, не вызвал никакого сочувственного отклика среди развлекающейся публики, собравшейся на первое представление “Дон-Жуана” как раз в день похорон Л. Н. Толстого»[[289]](#footnote-290).

Связанные с символизмом «комплексы», так отчетливо проявившиеся в «Дон-Жуане», продолжали отягощать режиссера и в последующие годы. Не останавливаясь на всех вехах этого трудного пути, можно сослаться хотя бы на обращение Мейерхольда к «Грозе», новая постановка которой была впервые показана на Александринской сцене 9 января 1916 года.

Мейерхольд видел в «Грозе» образец русской национальной романтической драмы, и это не только вносило в толкование пьесы нечто новое, нарушавшее инерцию по преимуществу бытового {118} истолкования произведения Островского, но и открывало интересные и благодарные возможности.

Видя в «Грозе» романтическую драму, Мейерхольд стремился пробиться к театральной сущности Островского через толщу тех наслоений толкования «Грозы», которые накопились за ее более чем полувековую сценическую жизнь (впервые «Гроза» была сыграна на Александринской сцене 2 декабря 1859 года).

Нет сомнения, что новая постановка драмы Островского отличалась непривычным, порывавшим с бытовизмом сценическим истолкованием. Именно этим объясняется возможность появления не только в пору рождения спектакля, но и через несколько десятилетий после премьеры такой оценки, какую дал ему Н. П. Акимов: «… спектакль “Гроза”, поставленный Мейерхольдом в декорациях Головина, на меня произвел колоссальное впечатление потому, что это было новое открытие русской старины… по степени свежести и впечатляющей силы это был случай, когда Островский оказался более сильным драматургом, чем привыкли думать, потому что “Гроза” была поставлена как трагедия, а не как бытовая драма»[[290]](#footnote-291).

В выступлении, опубликованном в журнале «Любовь к трем апельсинам», Мейерхольд обращал внимание на звучание речи Островского, на необходимость передачи ее музыки, ее мелодии. При этом режиссер ссылался на Аполлона Григорьева, ставившего Островского «вне круга жанристов вроде Потехина и Григоровича» и различавшего два вида народности — народность подлинную (nationalité) и народность в духе так называемой littérature populaire, к которой имеют склонность актеры, когда они начинают «отыскивать и подносить (с особенными подчеркиваниями) отдельные диковинные выражения и чудные словечки, совершенно не пытаясь овладеть строем речи драматурга в целом и совсем не умея синтетически собирать слова в своеобразную прозаическую мелодию»[[291]](#footnote-292).

Очевидна обоснованность устремлений режиссера, в которых открывалась заманчивая возможность и возвращения к первоистокам театральности Островского, и нового сценического прочтения одного из шедевров его драматургии. Но в их практическом осуществлении были свои трудности. Пожалуй, ни в каком другом спектакле Мейерхольда того времени возрождение глубинной театральной традиции не было столь осложнено всем тем, что в конце концов все же уводило в сторону от действительной природы драмы Островского — выдающегося представителя русского сценического реализма.

Ссылаясь на Аполлона Григорьева, подхватывая его идею о выражении поэтического начала, противостоящего жанризму в духе устных рассказов И. Ф. Горбунова, Мейерхольд опирался и на его очень специфическое понимание народности. Известно, что оно было весьма отлично от позиций Добролюбова и во многом им противоположно. В своем изложении режиссерской экспликации «Грозы» Мейерхольд приводил, например, такую выдержку из Григорьева: «Быт (у Островского), составляющий *фон* широкой картины, взят… не сатирически, а *поэтически… с религиозным культом существенно народного*»[[292]](#footnote-293).

Такое восприятие Островского оказывалось внутренне родственным отголоскам символистских толкований, своеобразно преломлявшихся в мейерхольдовском «театральном традиционализме». Недаром режиссер, пропуская образы и ситуации «Грозы» сквозь призму таинственного, подобно тому, как это уже было в «Дон-Жуане», подчеркивал, что никто до Аполлона Григорьева и никто после него не останавливался на таинственном в творениях Островского. Именно с этими мотивами прежде всего и связана его трактовка драмы Островского. Здесь наиболее наглядно проявилось стремление — не избегая быта, преодолеть его, ища «символ вещи» и ее «мистическую сущность».

Все это нашло прямое и по-своему последовательное выражение в построении спектакля. В оформлении Головина «темное царство» предстало как необыкновенно декоративно-эффектный мир, в котором изысканная орнаментация и яркое многоцветие красок, навеянных образцами старинного русского зодчества и прикладного искусства, сочетались с романтизированной фантастикой финальной сцены. В ней на фоне церковной стены с остатками старинной фрески, изображавшей Страшный суд, с фигурой апокалиптического всадника металась Катерина — Е. Н. Рощина-Инсарова.

Характерен был сам выбор исполнительницы на главную роль. Это, видимо, было связано с тем, что Рощина-Инсарова, актриса исполнительского мастерства, наиболее отвечала представлениям Мейерхольда об образе Катерины. Присущие артистке безнадежно-трагические, обреченно-бессильные движения и интонации сохранились и в созданном ею образе героини Островского. {119} В нем была доля экстатичности, связанная с мотивом религиозной экзальтированности, но не было того протеста, который дал основание Добролюбову назвать Катерину «лучом света в темном царстве». Это подтверждает авторитетное свидетельство Л. Я. Гуревич, отмечавшей, что артистка «не вышла из естественных пределов своего изящного, нервического дарования, не дала нот, захватывающих чудесной мечтой или силою живого глубокого чувства»[[293]](#footnote-294).

В итоге пьеса утратила драматизм коллизии, вызванный столкновением Катерины со страшным миром Кабановой и Дикого. Тем самым ее социальный смысл явным образом затушевался. Недаром В. Н. Соловьев отметил, что «темное царство» превратилось в спектакле в декоративный фон, а напряженность сценического действия всецело перешла на развитие личной драмы Катерины[[294]](#footnote-295).

Вряд ли нужно доказывать, что здесь проявилась наиболее уязвимая черта программы «театрального традиционализма». Но нельзя, конечно, не видеть и другой стороны исканий режиссера, которые так или иначе таили в себе возможность прорыва к подлинной, большой художественной правде. Лучшим тому примером может служить «Маскарад» М. Лермонтова — последний предреволюционный спектакль Мейерхольда, ставший одновременно последним спектаклем императорского Александринского театра, сыгранный в самый канун свержения самодержавия, 25 февраля 1917 года. Это была единственная постановка Александринского театра (включая и осуществленные Мейерхольдом), успешно продолжавшая свою сценическую жизнь в течение целой четверти века, уже в советскую эпоху. Напомним, что поставленный Мейерхольдом в декорациях А. Я. Головина, «Маскарад» неоднократно возобновлялся Ленинградским Академическим театром драмы имени А. С. Пушкина. В годы Великой Отечественной войны великолепные декорации погибли, но даже после этого, в 1942 году, «Маскарад» с участием бессменного исполнителя роли Арбенина — Ю. М. Юрьева шел в концертном исполнении в Новосибирске, куда театр был временно эвакуирован.

Есть все основания утверждать, что длительная жизнь спектакля обусловлена внутренней сущностью, заложенной еще в 1917 году. Не «Дон-Жуан» и не «Гроза», а именно «Маскарад» нес в себе то высокое художественное прозрение, которое продолжало сохранять свое значение и в последующие годы, вызывая живой интерес нового, советского зрителя. Это не значит, что в «Маскараде» не было двойственности, что в нем не звучали те мотивы, которые определили ущербность сценического истолкования комедии Мольера и драмы Островского. Но в «Маскараде» обнаруживается и иное. В этом спектакле, пусть в ту пору еще в замутненном, лишенном полной ясности виде, уже обозначилась и та грань трагического гротеска, которая связана с отражением действительных жизненных коллизий и которая не уводит в сферу зрелищно-эффектных мистификаций. Истоки этого заключены в самих театрально-эстетических манифестах режиссера, тоже отмеченных внутренними противоречиями.

Вспомним, например, такие строки из статьи «Балаган» (1912): «Гротеск, являющийся вторым этапом по пути стилизации, сумел уже покончить всякие счеты с анализом. Его метод строго синтетический. Гротеск без компромисса, пренебрегая всякими мелочами, создает (в “условном неправдоподобии”, конечно) всю полноту жизни»[[295]](#footnote-296). Все в этом высказывании равно существенно и характерно: и указание на синтезирующую природу гротеска, на бескомпромиссное отсеивание мелочей, т. е. на стремление к обобщению, и вывод о создании полноты жизни как результате использования гротеска, а также ссылка в подстрочном примечании на то, что выражение «условное неправдоподобие» заимствовано у Пушкина. Так в театрально-эстетические воззрения Мейерхольда входит Пушкин. Правда, пока что мысли великого поэта о сущности сценического искусства трактуются односторонне, используются по преимуществу для подчеркивания условной стороны театра. Тем не менее обращение к Пушкину знаменательно: оно свидетельствует о попытках Мейерхольда разорвать заколдованный круг концепций, связанных с символизмом. Влияние Пушкина находит отражение в самой практике режиссера, в его работе над спектаклями. В процессе постановки драмы Лермонтова это влияние наиболее сказывается.

Ставя «Маскарад», Мейерхольд стремился проникнуть в своеобразную атмосферу романтизма 30‑х годов прошлого века. Мы знаем, что для него исключительный смысл приобретает фигура Неизвестного. Режиссер видел в нем главного носителя тех «черных сил», которые, как он говорил в своих подготовительных заметках {120} к «Маскараду», «берут Арбенина» и ведут его к гибели, к катастрофе. Мейерхольд писал: «Неизвестный является всегда маской, и Неизвестным он назван только потому, что это вечно таинственная маска»[[296]](#footnote-297). Нетрудно в таком восприятии Неизвестного услышать отзвуки мотивов, уже знакомых нам по предшествующим спектаклям — по «Дон-Жуану» и «Грозе». Их истоки — в признании особого значения *маски* как специфического универсального средства, с помощью которого только и можно уловить «вечное».

Неизвестный с первого своего появления воспринимался как верховный распорядитель, своего рода демиург развертывавшегося действия. Самый его внешний облик тому способствовал: он был одет в венецианский маскарадный костюм XVIII века — в знаменитую «баутту».

Конечно, в спектакле 1917 года не только в облике Неизвестного, но прежде всего в его взаимоотношениях с Арбениным и с маскарадной толпой, переданных в сложных и выразительных мизансценах, развертывавшихся в поистине музыкальном ритме (он был подчеркнут органически вплетавшейся в действие музыкой А. К. Глазунова), были отголоски того ирреального начала, которое угадывалось и в образе Командора в «Дон-Жуане», и в атмосфере таинственности в «Грозе». Однако они никак не исчерпывали содержания не только всего действия, но даже и образа Неизвестного. Кроме того, вспомним, что применительно к «Маскараду» речь шла о сценическом прочтении *романтической* драмы, в которой Неизвестный по самой природе образа погружен в атмосферу тайны. В дальнейшем атмосфера ирреального, которая окутывала Неизвестного в ранней редакции спектакля, становилась более разреженной, что в 30‑х годах и отмечала критика. Однако сама возможность такой эволюции, такого высвобождения *реального* из-под оболочки *ирреального* была заложена с самого начала в трактовке лермонтовской драмы и режиссером, и художником, и исполнителем роли Арбенина.

При постановке «Маскарада» перед создателями спектакля не стояла задача полностью устранить ту печать «тайны», которой отмечен образ Неизвестного в драме Лермонтова. Суть заключалась в том, чтобы, ничем не нарушая романтической природы произведения, дать ощутить за этой «тайной» реальное, можно сказать, социально-историческое содержание драмы.

Возможность достижения такой цели была заложена уже в первой редакции спектакля. При всей противоречивости сценического прочтения пьесы, она была непосредственно связана с важными особенностями режиссерского замысла. Примечательно, что саму фигуру Неизвестного — главного носителя стихии «таинственного» в пьесе — Мейерхольд воспринимал не только ирреально, но и в реально-исторической перспективе. Он утверждал: «Надо помнить, что Лермонтов хотел написать резкую критику на современные нравы. Необходимо, следя за драмой ревности, все время видеть ту канву, по которой расшиты узоры драмы Арбенина и Нины… Неизвестный — наемный убийца. “Свет” нанял Неизвестного отомстить Арбенину… Смерть Пушкина и смерть Лермонтова — стоит вспомнить злые замыслы “света” тридцатых годов, — две смерти — лучшие источники для уяснения значительности и загадочности Неизвестного»[[297]](#footnote-298).

{121} Видимо, и выбор венецианской «баутты» для Неизвестного был связан с этим поворотом его образа.

Здесь интерес Мейерхольда к итальянской комедии масок, к пытавшемуся продолжать ее традицию Карло Гоцци, вообще к Венеции XVIII века обретал опору в самой трактовке лермонтовской драмы.

Кстати, это помогает понять и значение некоторых существенных подробностей декоративного оформления спектакля. Белый с золотом, парадный, лепной портал соединял в единое целое торжественный ампир «преторианского» россиевского зала со сценой. В «Маскараде» это единство было достигнуто в еще большей степени, чем в «Дон-Жуане». Едва ли не главным украшением портала были огромные зеркала, отражавшие огни зрительного зала. Умножая их, зеркала рождали ощущение парадности и некоторой фантастичности происходящего, подчеркивая тот мотив маскарада, который проходил через весь спектакль. Этот мотив был подсказан текстом самой пьесы, где главный герой, оставшись один, в горьком раздумье бросает слова: «Весь этот пестрый сброд — весь этот маскарад еще в уме моем кружится».

Такое понимание сущности драматической коллизии обусловило и трактовку образа Арбенина. Ю. М. Юрьев справедливо утверждал, что при таком отношении к Арбенину необходимо было привлечь к нему симпатии зрителей. Юрьев добивался того, чтобы зрители сопереживали герою пьесы. Это было вполне закономерно и непосредственно связано с возникавшей в замысле режиссера параллелью между гибелью Арбенина и гибелью Пушкина и Лермонтова. При этом важно отметить, что хотя на протяжении долгой жизни спектакля образ, созданный артистом, и эволюционировал, тем не менее, как утверждал сам исполнитель, «перестройки образа, его характера по существу не было»[[298]](#footnote-299).

Таким образом, в гротеске Мейерхольда, в его резких контрастах начинали отчетливо проступать черты, которые, как это ни покажется неожиданным, сближали его образы с реальностью, а его творчество — с реализмом. Конечно, это лишь одна сторона в исканиях Мейерхольда предреволюционных лет, но она существенна.

Однако Мейерхольд не отказывается от утверждения условности театра, но теперь она приобретает для него иное значение. Попытки найти пути к сближению с сегодняшним днем начинают все более явственно обозначаться в устремлениях режиссера, обнаруживая непреодолимое желание выйти на просторы подлинно народного театра. И здесь у Мейерхольда снова возникает потребность опереться на Пушкина, на его мысли о народных основах драматического искусства. Так, в статье «Бенуа-режиссер» Мейерхольд пишет: «Манифест Пушкина — сплетение двух лейтмотивов: театр — условен и театр — народен»[[299]](#footnote-300).

Мысль Пушкина о том, что драма родилась на площади, особенно дорога и близка Мейерхольду. Он ищет в ней подтверждение своим мыслям о театре, наследующем традиции народного балагана, об актере гистрионе, миме, жонглере, мастере блестящих театральных превращений.

В размышлениях о таком актере есть и своя уязвимая сторона, связанная прежде всего с полемически {122} односторонним противопоставлением его виртуозного мастерства психологизму, даже с прямым отрицанием психологизма. В хронике учебных занятий Студии на Бородинской мы находим, например, такую весьма категорическую формулировку: «Вера актера. Влюбленность актера. Смерть психологизма»[[300]](#footnote-301). Нет необходимости доказывать, что «смерть психологизма» таила в себе опасность расхождения с основополагающей пушкинской мыслью об «истине страстей, правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Одновременно это означало неизбежное углубление расхождений и с принципами К. С. Станиславского, с искусством Художественного театра.

По существу в расхождениях между Мейерхольдом и Станиславским отразилось различие между искусством «переживания» и искусством «представления». На первый план Мейерхольд в эти годы все более настойчиво выдвигал именно принцип *игры* — принцип *представления*. Этот принцип осложняется мотивами, связанными с эстетикой символизма — с концепцией трагического гротеска, трагического балагана, с идеями «театрального традиционализма». Связь между принципами «представления» и символистскими веяниями не была случайной. Она была возможной благодаря тем особенностям искусства «представления», которые главенствовали в творческой программе Мейерхольда.

Отсюда двойственность всей программы «театрального традиционализма», для которой характерны, с одной стороны, тяга к блистательным периодам развития театра прошлых эпох, а с другой — представление о театре как об особом мире, в котором царит самодовлеющее искусство актера каботина, импровизатора, виртуоза внешней блестящей актерской техники. Мейерхольд провозглашает в эту пору «ожесточенную борьбу с драмами бытописательными, диалектическими, с пьесами à thèse и настроений», что можно понять и принять как вполне законное сопротивление и натуралистически-эпигонской, и декадентски-эпигонской драме. Но, ополчаясь против них, Мейерхольд склонен был объявить войну литературе в театре вообще, что уже таило в себе серьезные опасности.

Ставя на сцене такие образцы «высокой» литературы, как «Гроза» и «Маскарад», Мейерхольд с 1913 года начинает занятия в Студии на Бородинской, где главным предметом изучения делает театральную технику итальянской комедии масок и едва ли не единственной формой представления утверждает пантомиму.

Между работой Мейерхольда в Александринском театре и его деятельностью в качестве руководителя Студии — доктора Дапертутто, конечно, существует теснейшая связь. Достаточно вспомнить, что пантомимические эпизоды-интермедии в сцене маскарада в лермонтовском спектакле в Александринском театре перешли именно со сцены Студии, где они были первоначально разработаны. Но в то же время тут обнаруживается и очевидная разница. С особой резкостью обозначается та кристаллизация принципов театра, в которых действие рассматривается как свободная, во многом импровизационная игра, откровенно и подчеркнуто условная — актер утверждает себя прежде всего как мастер движения (понимаемого широко и разнообразно — {123} от танца до акробатики), декоративное убранство начинает все более отчетливо превращаться в «станок», в конструкцию, а все прочие части сценического оформления — реквизит, бутафория и т. п. — в объекты, умело используемые актером — мастером «игры с вещами». Правда, на этом этапе выделение той или иной вещи, фиксация на ней внимания бывают нередко связаны с ее сугубо идеологическим осмыслением, даже с приданием ей особого фатального значения. Но это лишь тот, связанный с символистским комплексом, «добавок», который вот‑вот готов отделиться, чтобы прием (в данном случае «игра с вещью») выступил уже в своем чистом, формальном виде.

Очень показателен с этой точки зрения второй блоковский спектакль, созданный под руководством Мейерхольда в Студии и показанный в апреле 1914 года на сцене Тенишевского училища в Петербурге. В одном представлении на этот раз были объединены «Незнакомка» и «Балаганчик» (сорежиссером и художником был Ю. М. Бонди).

В отличие от первой постановки «Балаганчика» центр тяжести теперь находился в самом приеме обнажения сценической техники, намеренно упрощенной, даже наивной, демонстративно разоблачающей те или иные театральные эффекты и ухищрения. Шаг к этому — и шаг очень существенный — был сделан еще в 1906 году. Но это было только начало. К тому же принцип «театра в театре», использованный тогда, имел по преимуществу сугубо идеологический, даже мистифицирующий смысл. Сейчас все стало по-другому. Главное было в самом приеме, в утверждении его самоценного значения. Отсюда могли вести пути к новым исканиям, в частности в области театрального конструктивизма, которых, как известно, Мейерхольд не миновал[[301]](#footnote-302).

{124} Однако для того, чтобы эти искания наполнились социально значимым содержанием, а в программе «театрального традиционализма» на первый план выступила бы здоровая народная основа (чему способствовало бы обращение к опыту площадного народного театра, на что указывал в свое время Пушкин), необходимо было решительное переосмысление этой программы, освобождение не только от узости формалистических толкований, но и от прямого давления напластований символизма, еще столь ощутимых в деятельности Вс. Э. Мейерхольда накануне революции 1917 года. Об этом впоследствии говорил и сам режиссер, подчеркивая всю сложность проделанного им пути.

Конечно, элементы технологические в искусстве никогда не существовали сами по себе. Их освобождение от груза ложной идеологии могло произойти не путем механического отделения, а лишь путем перестройки художественного мировоззрения под влиянием самой действительности, тех решающих социальных сдвигов, которые в ней происходили.

Для такой перестройки были и свои внутренние предпосылки. Нужно помнить, что театральная «игра», выдвигавшаяся на первый план Мейерхольдом — провозвестником «театрального традиционализма», пусть лишь в некоторых взлетах его творчества (как это было в «Маскараде») оказывалась не просто «эхом прошедшего времени», но и гранью, обозначившей особенно резко гротескность окружающего мира. Недаром, рисуя образ того театра-балагана, о котором он мечтал, Мейерхольд восклицал: «Глубина и экстракты, краткость и контрасты! Только что проскользнул по сцене длинноногий бледный Пьеро, только что зритель угадал в этих движениях *вечную трагедию молча страдающего человечества*, и вслед этому видению уже мчится бодрая арлекинада» (курсив мой. — *Б. Р*.).

В контурах такого театра угадывается не только связь с традициями площадного театра прошлого, но и устремленность к современному театру больших масштабов, театру высокой патетики и разящей сатиры. На создание такого театра Мейерхольд и направит свои усилия в первые годы после Октября.

### \* \* \*

Процесс изживания театрального символизма шел в различных направлениях. Если искания Вс. Э. Мейерхольда, при всей их противоречивости, пусть лишь отчасти, но все же предоставляли возможность выхода из кризиса, все более ясно обозначавшегося на переломе 1910‑х годов, то по-иному складывалась судьба других начинаний. Иные из них обнаруживали несомненную близость к «театральному традиционализму» и все-таки на поверку оказывались далеко с ним не совпадающими.

Здесь следует вспомнить о так называемом Старинном театре в Петербурге. Возникновение его было связано с осуществлением идей претендовавшего на звание чуть ли не первого и главного реформатора-новатора сценического искусства XX века режиссера, театрального теоретика и драматурга Н. Н. Евреинова. Правда, у колыбели и у кормила Старинного театра стоял не только Евреинов, но и другие деятели, прежде всего большой знаток и любитель театра Н. В. Дризен.

Старинный театр по существу явился лишь эпизодом в насыщенной и бурной театральной жизни предреволюционной поры. Но эпизод этот весьма характерен для некоторых тенденций в сценическом, да, пожалуй, и не только в сценическом, искусстве того времени. Внешние обстоятельства существования этого театра подчеркивают явную шаткость и утопичность принципов, положенных в основу его создания.

Старинный театр действовал всего два сезона, причем второй был отделен от первого несколькими годами. В соответствии с названием первый сезон (1907 – 1908 года) был посвящен средневековой французской драме, а второй (1911 – 1912 года) — испанской драме XVI – XVII веков. Этот репертуар, а также само название театра невольно наталкивают на мысль о своего рода варианте «театрального традиционализма». Может даже показаться, что «театральный традиционализм» отпочковался от Старинного театра. Именно на такой версии настаивал Н. Н. Евреинов. Но если внимательнее ознакомиться со спектаклями Старинного театра и декларациями Евреинова, то придется прийти к выводу, что, несмотря на явные черты сходства, практика Старинного театра и практика «театрального традиционализма» все же различны.

Свои театрально-теоретические воззрения Евреинов излагал в многочисленных публикациях, имевших характер своеобразных манифестов. Намеренно громоздкая «академическая» {125} эрудиция сочеталась в них с почти рекламной зазывностью и вызывающим эгоцентризмом.

Евреинов рассматривал театральность как изначальное и внесоциальное явление, фактически выводя его за пределы не только театра как искусства, но и вообще за пределы эстетического. Рассматривая театральность как извечный, первозданный инстинкт преображения, он приходил к парадоксальному выводу о противопоставлении произведения искусства произведению театральности, о примате формы над содержанием. Явный и намеренный крен к формализму сказался самым определенным образом и в сценической практике Евреинова.

Проект создания Старинного театра и возник на основе утверждения принципа, что «в искусстве важно не содержание, а форма», важна «театральность как таковая». Поэтому вполне закономерно, что для Евреинова возрождение театра прошлых эпох в различных его разновидностях было прежде всего возрождением театральной *формы*, но не той, которая подсказана сегодняшним днем, а сознательно от нее отдаленной. В центре его внимания был самый *акт* преображения, принятия современным актером личины лицедея далекой от нынешнего дня эпохи. Такой уход в прошлое оказывался лишь своеобразным вариантом проявления «анархического чувства» жажды «настоящего и до безумия смелого преображения». Впрочем, такой вариант сам по себе не был случайностью. В нем отразились веяния, весьма характерные для переживаемого времени. Они оставили свой след и во многих других областях русской художественной жизни на рубеже 1910‑х годов.

Историческая ретроспекция как разновидность эстетизированного отгораживания от современной действительности с ее сложными и драматически напряженными коллизиями, как иллюзорная возможность обрести утраченную цельность и гармонию именно в эту пору получила особенно широкое распространение.

Для Евреинова воспроизведение старинных театральных зрелищ имело двоякое значение. С одной стороны, это была задача в известной степени археологически-реставраторская. С другой стороны, реставрация выступала как средство погружения в прошлое в целях реализации идеи «театра для себя», которую усиленно пропагандировал Евреинов. Современный актер и режиссер, стремясь преобразиться в человека давно ушедшей эпохи, превращали театр в «театр для себя», причем процесс этот имел слишком отдаленное отношение к перевоплощению в реалистическом искусстве. Такое преображение — кстати сказать, находящееся в прямом противоречии с задачей воспроизведения старины, — являлось актом художественного произвола, измеряемым чисто субъективистской эмоциональной меркой. Стремясь как будто бы к точному воссозданию того или иного старинного спектакля, давно ставшего страницей истории, Евреинов, окончательно обнажая реакционный, субъективистский характер своей программы, в то же время провозглашал, что «главное здесь в воле, в произволе… в безудерже преображающей фантазии, а не в доброкачественности художественных средств»[[302]](#footnote-303).

Реакционный характер провозглашавшейся Евреиновым «всеобщей театрализации» полностью раскрылся в дальнейшем, уже в первые годы после победы социалистической революции, когда он еще подвизался в качестве режиссера в театре «Вольная комедия» в Петрограде и даже участвовал в постановке массовых действ. Совершенно закономерно оказавшись в дальнейшем в эмиграции, Евреинов явился приверженцем тех характерных тенденций, которые связаны с распадом буржуазной культуры, ее вырождением в коммерциализированную, так называемую «массовую культуру» с претензией на философичность в откровенно реакционном, пробуржуазном духе.

В высокой степени показательной для такого рода устремлений Евреинова была его пьеса «Самое главное», поставленная в «Вольной комедии» в 1921 году. А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский в своей работе о петроградских театрах в годы военного коммунизма дали совершенно верную характеристику этого «опуса», они увидели его смысл в призыве к действию, необходимость которого диктуется будто бы обнаруженной «несостоятельностью» социализма. Речь шла о пропагандируемой в пьесе «театротерапии», призванной восполнять ущерб жизни людей с помощью иллюзии, распространяемой актерами, вторгающимися в реальную действительность в качестве своего рода «братьев милосердия». Не случайно, как отмечали те же авторы, вывезенное Евреиновым за границу «Самое главное» имело значительный успех на сценах буржуазного Запада и Америки.

В свой первый сезон Старинный театр подготовил два спектакля, возрождавшие театральные представления средних веков. В первый входили: действо «Три волхва», написанное Евреиновым и призванное воссоздать представление литургической драмы XI века (постановка {126} ритуала действа М. Н. Бурнашева, пролога и народных сцен А. А. Санина), миракль трувера XIII века Рютбефа «Действо о Теофиле» в переводе Александра Блока (постановка Н. В. Дризена и А. А. Санина) и пастурель трувера XIII века Адама де ла Галь (де ла Аль) «Игра о Робене и Марион» (постановка Н. Н. Евреинова). Второй спектакль включал фарсы XV – XVI веков «О чане» и «О шляпе рогаче», сочиненные Жаном Дабондансом, королевским нотариусом города Пон-Сент-Эспри (постановка М. Н. Бурнашева) и моралите XV века «Нынешние братья» (постановка А. А. Санина). Анонсированные в программе второго вечера «зрелища и забавы XIV века» под названием «Уличный театр», куда должна была войти написанная Евреиновым драматическая сюита «Ярмарка на индикт св. Дениса», не были осуществлены.

Интерес к эпохе средневековья, так отчетливо сказавшийся в программе двух спектаклей первого сезона, вообще был очень характерен для Старинного театра и для его вдохновителя Евреинова. Средневековье привлекало создателей Старинного театра первозданной цельностью и идилличностью мироощущения, которое не могла замутить даже жестокость, свойственная этой эпохе. Кстати, Евреинов обыгрывал жестокость, рассматривая даже публичные казни как проявление инстинкта театральности.

Само собой разумеется, что такое восприятие было не только далеко от исторической истины, но и явно реакционно. И это определяло своеобразие воссоздания образцов средневековой драмы. Именно поэтому в спектаклях Старинного театра отчетливо проступает не только преднамеренная примитивность действия и игры актера — что в какой-то степени еще можно объяснить свойствами самого инсценируемого материала, — но и подчеркнутая умиленность этим примитивом. В реферате, прочитанном в 1908 году на тему «Средневековый лицедей», Евреинов утверждал: исторические данные «приводят нас к убеждению, что игра средневекового артиста была наивна, в высшей степени непосредственна и примитивна по технике»[[303]](#footnote-304).

Примечательно, что Старинный театр, обратившись к испанской драме XVI – XVII веков, стал рассматривать ее как явление культуры средневековья. Обосновывая причины выбора произведений испанских авторов «золотого века» — Лопе де Вега («Фуэнте Овехуна» и пролог драмы «Великий князь Московский и гонимый император»), Сервантеса (интермедия «Два болтуна»), Тирсо де Молины (комедия «Благочестивая Марта») и Кальдерона (драма «Чистилище святого Патрика») историк и апологет Старинного театра Эдуард Старк утверждал, что выбор этот продиктован тем, что в Испании, стране очень консервативной, театр даже в XVI веке был еще крепко связан с средневековыми формами[[304]](#footnote-305).

Большое значение в спектаклях Старинного театра имела декоративно-зрелищная сторона: и в оформлении, и в костюмах, и во всем антураже представления. В нем работали крупнейшие художники, прямо или косвенно связанные с «Миром искусства», — Н. К. Рерих, {127} М. В. Добужинский, И. Я. Билибин, В. А. Щуко, а также Н. К. Калмаков. Эскиз занавеса принадлежал А. Н. Бенуа.

Сближение мирискусников со Старинным театром было явлением глубоко закономерным. Напомним, что исторические ретроспекции составляли едва ли не самую излюбленную сферу применения их таланта. Мирискусников отличала высокая и тонкая эрудированность в постижении стиля времени. К тому же им было свойственно острое чувство театра. В их чисто живописных композициях наглядно проявлялась очевидная близость к приемам сцены. С. Маковский, например, писал об Александре Бенуа, что мир прошлого, воскрешаемый им, — это «какой-то игрушечный, кукольный, загадочный мир марионеток, разыгрывающих маленькие смешные комедии»[[305]](#footnote-306). В большей или меньшей степени это было присуще и другим мирискусникам. Отсюда легкость их превращения в театральных художников.

«Художники группы “Мир искусства” самую жизнь воспринимали отраженно, преломленную сквозь призму театра»[[306]](#footnote-307). Это и делало их особенно желанными в Старинном театре. Ведь и его создатели воспринимали прошлое по преимуществу через искусство отдаленных эпох, театр которых они хотели возродить на своей сцене. Реконструируя то, что уже ушло в прошлое, стремясь сыграть пьесы так, как они игрались некогда, пытаясь воссоздать исчезнувший образец сценического зрелища, они творили копию и притом «не жизни, а театрального представления»[[307]](#footnote-308).

В конце концов этот уход в прошлое был родствен обращению представителей символизма и близких ему течений к мифу и легенде, к сказке и утопии. То, что в данном случае это происходило на основе использования точных, порою добытых в результате длительных и трудоемких усилий научных изысканий, не меняло существа дела и лишь придавало всему предприятию особо привлекательную многозначительность.

Характерно, что в воссоздании литургической драмы в спектакле «Три волхва» едва ли не центральное место занимало не столько само ее разыгрывание, сколько изображение толпы зрителей[[308]](#footnote-309). Это был наглядный пример последовательного погружения в мир прошлого, попытки преображения в человека средневековья — попытки в том специфическом смысле, какой это понятие приобретало у Евреинова. Мотивом, пронизывавшим и объединявшим все действие, выступал мотив религиозной экстатичности, мрачного фанатизма, нервной мистической возбужденности, охватывающих сгрудившуюся перед церковной папертью толпу. Постепенное, но неуклонное нарастание такой духовной настроенности составляло главный {128} нерв драматического действия. Сама литургическая драма (в ней был воспроизведен приход царей-волхвов с дарами к младенцу Христу) оказывалась лишь звеном в этой цепи «коллективного» возбуждения. Тому же служило и появление на церковной паперти мрачной процессии флагеллантов, предварявшей начало представления.

Финал был высшей точкой религиозного исступления толпы. Когда по ходу действия, разыгрывавшегося на паперти, оруженосец начинал шептать на ухо Ироду, что он обманут, раздавался вопль: «Проклятый! Он велит избить младенцев». Этот вопль служил сигналом к всеобщему возмущению, и толпа, охваченная одним чувством отчаяния, гнева, протеста, отдавшаяся во власть религиозного экстаза, устремлялась на паперть.

Если в спектакле «Три волхва» мотив непосредственности, своего рода детскости восприятия средневекового человека был передан в драматически напряженном, даже нервно-экстатическом ключе, то иная тональность была присуща, например, «Действу о Теофиле» и особенно «Игре о Робене и Марион». Наиболее примечательна была постановка последней пьесы. В ней изображалась пастушеская идиллия с незатейливым, простодушным весельем.

Э. Старк утверждал, что спектакль «Игра о Робене и Марион» был самым интересным в репертуаре театра и имел успех у публики. В это вполне можно поверить.

И здесь действо, разыгрывавшееся в парадной зале рыцарского замка, предварялось прологом: появлялся распорядитель игры и приглашал гостей прослушать пастурель. Однако на этот раз в отличие от «Трех волхвов» это имело второстепенное значение, а главной частью спектакля была сама «Игра». Принцип включения основной пьесы, исполняемой на сцене, в «контекст эпохи», к которой она относилась, соблюдался во всех постановках Старинного театра — и во французском цикле первого сезона, и в испанском — второго. Так, при сценическом воплощении старофранцузских фарсов «О чане» и «О шляпе рогаче» воссоздавалась обстановка старинного ярмарочного театра. «Фуэнте Овехуна» и «Благочестивая Марта» представали как спектакли бродячих трупп испанских актеров (в первом случае — богатой на городской площади, во втором — бедной во дворе дома). «Чистилище святого Патрика» и «Великий князь Московский…» «призваны были реставрировать представление придворного театра в королевском парке “Буен Ретиро” при Филиппе IV».

Характерно, что при различии и самих пьес, и режиссеров, осуществлявших их[[309]](#footnote-310), почти всегда более сильным оказывалось не исполнение основной драмы, а именно то, что ее сопровождало, своеобразное обрамление, как бы вводившее зрителя в соответствующую эпоху. Даже такой шедевр испанской драматургии, как «Фуэнте Овехуна», не производил сколько-нибудь внушительного впечатления.

Старинный театр, казалось бы, стремился к объективно-достоверному воссозданию старинного зрелища. Но ирония, которая пронизывала его спектакли, разрушала ощущение достоверности. Последствия того были весьма серьезны. Мейерхольд как раз и почувствовал эту иронию (в частности, в моралите «Нынешние братья»). Пути к сближению с подлинно народной традицией, а тем самым с жизненной реальностью и с сегодняшним днем не были заказаны «театральному традиционализму» Мейерхольда. Но они были глубоко чужды и недоступны Старинному театру по самой сути принципов его художественной программы. Впрочем, вдохновитель Старинного театра Н. Н. Евреинов и не стремился к разрушению заколдованного круга изощренного эстетизма, замыкавшего его искания.

Утверждая в искусстве театра принцип приоритета формы, Евреинов доводил его до предельного заострения и, ратуя за «театральность», по существу подрывал ее подлинно жизненную основу. Обращаясь к Евреинову в одном из своих «Художественных писем», А. Бенуа писал: «Вы сами меня прельщаете и убеждаете только до тех пор, пока я верю, что вы не только “рожа, выпачканная в саже”. Да и театр… в том только случае может быть “обманом пленительным”, если верить, что этим внешним обманом прикрывается какая-то истина. Если же обман одет на обман, то и черт с ними обоими совсем…»[[310]](#footnote-311)

А. Бенуа, поначалу, видимо, сочувственно относившийся к идее Старинного театра (недаром он, как мы уже отмечали, создал для него проект занавеса), подметил самый уязвимый — и самый главный — пункт в театральной системе Евреинова. «Театральность» — проявление извечного инстинкта преображения — выступала {129} у него как средство самоценного и в конечном счете внутренне бессодержательного эстетизированного обмана. Именно весьма специфическое толкование принципа «театральности» и предопределило ущербность опытов Старинного театра.

### \* \* \*

Среди новых театральных начинаний предреволюционных лет особое место занял московский Камерный театр. Основанный его бессменным руководителем А. Я. Таировым, он в истоках своих был связан с резким противопоставлением провозглашенных им эстетических принципов ведущим сценическим направлениям своего времени. Можно даже сказать (и это не раз отмечал сам его руководитель), что он родился из неприятия современного ему сценического искусства, из его отрицания, из полемики с ним. Только постепенно, сложно и трудно оформлялась его позитивная творческая программа, зато негативная определилась сразу и достаточно четко.

Полемичность чувствовалась даже в названии «Камерный». Его выбор не был вызван стремлением замкнуться в кругу интимно-домашних переживаний, в немалой степени свойственных, например, возникшей приблизительно в ту же пору Первой студии МХТ. Конечно, в наименовании «Камерный» угадывалась известная склонность к некоторой избранности зрителя. Однако камерность его заключалась прежде всего в протесте против мещанства, обывательщины, в сознательной ориентации не на среднего буржуазного зрителя, а на близкую театру аудиторию, способную по достоинству оценить бунтарские устремления молодого коллектива, бросавшего вызов и своим предшественникам, и современникам.

По свидетельству А. Коонен, основатель Камерного театра в своей первой беседе с актерами подчеркнул, что программой театра будет «в первую очередь борьба с мещанской идеологией и пошлостью, с натурализмом, который расцвел махровым цветом»[[311]](#footnote-312). О натурализме {130} как о главном объекте полемики Таиров писал и в своей книге-манифесте «Записки режиссера», подводившей итоги первого пятилетия деятельности Камерного театра[[312]](#footnote-313). Но эта направленность, сближавшая искания Таирова с исканиями Мейерхольда, дополнялась не менее резко выраженной полемичностью и по отношению к «условному театру» в том его варианте, который с наибольшей определенностью был воплощен Мейерхольдом в Театре В. Ф. Комиссаржевской в 1906 – 1907 годах. В дальнейшем в практике Камерного театра отчетливо сказалась вся относительность его «бунта» против «условного театра» символистов.

В чем же состояли самостоятельность и своеобразие программы Камерного театра? В какой мере он был подлинно, а не декларативно оригинален в своей все отрицающей одержимости? Достаточно обратиться к тем же «Запискам режиссера», чтобы многое уяснить. Эта книга для Камерного театра в раннюю пору развития являлась тем творческим документом, который характеризовал сущность его исканий. Знакомясь с ней, нетрудно убедиться, что выпады А. Я. Таирова против натурализма удивительно близки, если не сходны, более ранним высказываниям В. Я. Брюсова, Вс. Э. Мейерхольда и других представителей «условного театра». В конце концов антинатуралистические суждения Таирова восходили к идеям, впервые провозглашенным еще в 1902 году В. Я. Брюсовым в статье «Ненужная правда».

Конечно, Таиров, как и Брюсов и особенно Мейерхольд, был прав, восставая против тенденции измельчания театра в период, непосредственно предшествовавший революционным потрясениям 1917 года. В ту пору она действительно давала о себе знать с большой наглядностью. Обывательски-мещанская, натуралистическая в самом отрицательном смысле слова, эпигонская драматургия типа пьес Рышкова и Косоротова, Невежина и Урванцова, Сургучева и Модеста Чайковского в предреволюционные годы широким потоком хлынула на сцены различных театров, начиная с Александринского и Малого. Но вместе с тем руководитель Камерного театра в своих полемических атаках выступил и против самого принципа связи сценического искусства с жизнью, принципа воспроизведения образа реальной действительности на сцене. Поэтому вполне закономерно, что предметом его отрицания стало и искусство Московского Художественного театра, основополагающие идеи школы «переживания», направленные на утверждение жизненной правды. В то же время, прямо или косвенно солидаризируясь с представителями «условного театра» 1905 – 1907 годов в их отказе от попыток «перенести на сцену жизнь», Таиров не склонен был принять и тех результатов, к которым пришел этот театр. Он утверждал: если «натуралистический театр… оказался в плену у литературы, то условный почти с первых же своих шагов был пленен живописью.

Вся сцена, вся задача построения спектакля стала рассматриваться с точки зрения “красоты”.

Но не красоты актерского материала, а красоты общедекоративного плана и замысла художника, в который актер входил лишь в качестве {131} необходимого “колоритного пятна”… актер стал терпим для художника только до тех пор, пока он оставался таким колоритным пятном, забывая о природе своего искусства, о действии и связанном с ним движении»[[313]](#footnote-314).

Каким же позитивным принципам следовал Таиров и возглавленный им театр, торопившийся занять свое особое место на театральной карте Москвы предреволюционных лет? Эти принципы были связаны прежде всего со стремлением по-новому трактовать проблему актера — его места в спектакле, его соотношения с другими составными частями сценического произведения, проблему природы и сущности его мастерства.

В позднейшие годы иные критики пытались представить ход развития Камерного театра как процесс вытеснения актера влияниями различных «измов» — кубизма, футуризма, конструктивизма и т. п.[[314]](#footnote-315) Это был явно упрощенно-вульгаризаторский подход к делу. Камерный театр и впрямь в какой-то мере был близок этим течениям. В первые годы своего существования он проблему актера во многом противопоставлял принципам школы «переживания». Однако отсюда еще не следует, что актер отодвигался в его спектаклях на второй план. Напротив, именно актер был главным звеном в той цепи нововведений, которые стремился утвердить в своей режиссерской практике А. Я. Таиров.

Сама идея *синтетического* театра, которая вдохновляла создателя нового московского театра и его соратников с первых же шагов их деятельности (и даже еще раньше при рождении проекта его создания), была неотделима от попытки утверждения актера во всей полноте его прав. По мнению Таирова, актер утрачивал эти свои права и в театре «натуралистическом», и в связанном с символизмом театре «условном». Мечтая о синтетическом театре, органически соединяющем все элементы сценического искусства — слово, пение, пантомиму, танец и даже цирк в монолитное театральное произведение, Таиров заявлял, что «его творцом может стать лишь новый *мастер-актер*, с одинаковой свободой и легкостью владеющий всеми возможностями своего многогранного искусства»[[315]](#footnote-316).

Но если глава Камерного театра и не отрицал «с порога» принцип «переживания» и отводил ему определенное место в создании театрального произведения[[316]](#footnote-317), то осмысливал он этот принцип крайне субъективно и ограниченно. Во-первых, «переживание» занимало у него сугубо подчиненное место. Во-вторых, — что еще более важно — сама природа «переживания» была весьма специфична, далека от того содержания, которое вкладывал в это понятие К. С. Станиславский. Именно тут завязывался узел острых проблем сценической теории и практики. С их решением были связаны и уязвимость творческих принципов Камерного театра, уводившая его от реализма, и своеобразие его подхода — хотя бы и относительно, — отдалявшего от эстетики символизма.

{132} По мысли Таирова, эмоция актера не должна быть условной, так как схематическое ее изображение враждебно сценическому творчеству. Но одновременно Таиров настаивал и на том, что эмоция актера не должна быть жизненной, она «должна брать свои соки не из подлинной жизни (актера или иного человека), а из *сотворенной* жизни того *сценического образа*, который из волшебной страны фантазии вызывает актер к его творческому бытию»[[317]](#footnote-318).

Здесь речь идет не просто о специфике сценического бытия в его отличии от бытия житейски-реального, повседневно-будничного. Значение приведенного высказывания может быть уяснено только в том случае, если мы будем помнить, что для Таирова на первых порах сценическое произведение вообще не могло быть отражением (пусть даже своеобразным, подчиненным особым законам) действительности; мир, изображенный в нем, должен быть совершенно отделен от нее, внутренне замкнут и по преимуществу самодовлеющ. Нормы построения этого мира во многом были несходны и даже намеренно полемичны эстетическим нормам «условного театра». Но тем не менее этот сознательно отторгаемый от реальности мир уже одним этим был родствен образной природе символистского театра.

Конечно, здесь было и своеобразие, не только отличавшее спектакли Камерного театра от спектаклей «условного театра» 1906 – 1907 годов, но и открывавшее некоторые новые возможности. Но все же «реализм» Камерного театра не вырывался за пределы эстетически замкнутого представления о произведении искусства как об обособленной, самоценной сфере. «… Таиров пытается создать театр не жизненного реализма, а реализма искусства… Соответствие какой-либо жизненной правде устранено совершенно: перед зрителем проходит театральная жизнь с театральною обстановкою, с театральными декорациями, с театральными актерами»[[318]](#footnote-319), — писал П. А. Марков. Если эта характеристика могла быть дана Камерному театру в 1924 году, то с тем большим правом ее можно адресовать Камерному театру самых ранних предреволюционных лет его деятельности.

Связь исканий Таирова с концепциями, близкими эстетике того самого «условного театра», от которого он стремился уйти, обнаруживается отчасти и в выборе им драматических произведений. Так, первым спектаклем, поставленным Таировым накануне открытия Камерного театра, было «Покрывало Пьеретты» Шницлера — Донаньи на сцене марджановского Свободного театра (1913), а последним, замыкавшим предреволюционный этап его режиссерской деятельности, стала «Саломея» О. Уайльда (премьера 9 октября 1917 года). Напомним, что «Покрывало Пьеретты» (под названием «Шарф Коломбины»), вскоре после премьеры в Дрездене (1909), на сцене петербургского «Дома интермедий» поставил Вс. Э. Мейерхольд, а «Саломея» была одной из постановок, подготовленных Театром В. Ф. Комиссаржевской в 1908 году. К тому времени Мейерхольд уже расстался с Комиссаржевской, но направление деятельности театра кардинально не изменилось (режиссером постановки, доведенной до конца, но в день премьеры запрещенной из-за вмешательства духовных властей, был Н. Н. Евреинов).

Обратившись к «Покрывалу Пьеретты», Таиров, подобно Мейерхольду, использовал пьесу Шницлера и музыку Донаньи для создания спектакля-пантомимы. Для него претворение драматического сюжета в сценическое действие, в котором решающее значение принадлежало движению-жесту, приобретало первостепенное значение. Жест в пантомиме, не совпадающий уже по самой своей природе с жестом жизненным, подчиняет поведение актера особой логике, отличной (в явно большей степени, нежели в обычном драматическом спектакле) от норм обыденно-житейских. Для режиссера именно эти свойства пантомимы были наиболее привлекательными. Стремясь полнее их использовать, Таиров переводит действие, по его словам, в плоскость максимального напряжения чувств. Он делает это, исходя из того, что «тогда не нужны иллюстрационные жесты, условно передающие действия, чувства и слова»[[319]](#footnote-320). Так рождались сохранившие свое значение и для последующих опытов Камерного театра понятия «эмоциональный жест», «эмоциональная форма», насыщенные предельно напряженным чувством.

Добиваясь повышенной эмоциональной наполненности, Таиров одновременно переключал действие в последовательно развернутый трагический план. Следуя этому принципу, он создал ряд трагедийных спектаклей уже в Камерном театре, ведущих свое начало от «Покрывала Пьеретты». В их числе самый первый спектакль — «Сакунтала» Калидасы, а также драма {133} Иннокентия Анненского «Фамира Кифаред» и «Саломея».

Стараясь сохранить трагедийное звучание пьесы Шницлера, Таиров не пошел по пути острогротескного преломления ее сюжетных мотивов, что отличало постановку Мейерхольда, обратившегося к тому же драматическому материалу, вызвавшую поистине поражающей силы впечатления.

Руководитель Камерного театра, несомненно, стремился уйти как от натуралистических тенденций, так и от приемов «условного театра» символистского толка. Однако, ставя «Покрывало Пьеретты», он не срывал (как это сделал Мейерхольд) с сюжета, откровенно близкого традиционным фабульным схемам итальянской комедии масок, старовенской вуали, накинутой на них Шницлером. Напротив, спектакль тяготел к явному, хотя и данному лишь контурами, быту. При этом современность быта включала и характеристики персонажей, а не была лишь одним из планов, комедийно оттенявших трагичность действия, как это было у Мейерхольда. Поэтому на сцене Свободного театра «остались только неизбежные намеки на комедию масок в виде белого костюма (отнюдь не традиционного балахона) Пьеро, в виде клетчатого жилета Арлекина и т. п.». Это было вызвано тем, что Свободный театр «решил показать подлинную, а не балаганную трагедию и с этой целью изгнал всякие намеки на буффонаду»[[320]](#footnote-321).

Автор приведенных строк обращал внимание на такую подробность, как изменение названия разыгранной на сцене Свободного театра пантомимы. Оно отличалось от перевода названия пьесы Шницлера («Der Schleir der Pierette») в постановке «Дома интермедий»: «Шарф {134} Коломбины» превратился в «Покрывало Пьеретты». В таком изменении названия сказалось отдаление от комедии масок и приближение к старовенскому быту: Пьеретта — это чисто местное, венское имя традиционного персонажа комедии масок Коломбины.

Правда, в дальнейшем, вспоминая работу над постановкой, Таиров именовал героиню Коломбиной и подчеркивал, в некотором расхождении с трактовкой спектакля Свободного театра, как раз не связанность образов, хотя бы и относительную, с каким-то определенным бытом, с повседневной жизнью. Он рассматривал их как носителей вечной темы любви и смерти.

Но на деле все было иначе. Стремление к внутренней монументальности проявлялось по преимуществу в отяжеленности действия «углубленными и утонченными переживаниями». Лишенные контрастной остранонности буффонными мотивами, они приводили к однолинейности и некоторой обедненности персонажей. Это чувствовалось даже в исполнении такой выдающейся артистки, как А. Коонен, которой суждено было занять столь видное место на сцене Камерного театра. Образ Пьеретты у Коонен получился слишком односторонним. Звучала лишь тема внутренней боли и страха. В нем не было той причудливой сложности, которую можно было достигнуть путем гротескного сочетания противоположных мотивов — трагических и буффонных.

«Покрывало Пьеретты» принесло только частичное удовлетворение создателям спектакля и прежде всего его главному вдохновителю А. Я. Таирову. Недаром он поставил его вторично, уже на сцене Камерного театра (премьера 6 октября 1916 года). Этот спектакль, не внеся чего-либо существенно нового, закрепил ориентацию театра на создание пантомимного представления как на одну из важных программных линий его репертуара. Она нашла свое воплощение в постановке «Духова дня в {135} Толедо» М. Кузмина (премьера 23 марта 1915 года), а в дальнейшем в «Ящике с игрушками» К. Дебюсси (премьера 21 декабря 1917 года).

Значение «Покрывала Пьеретты» заключалось в факте практического открытия возможности выразить эмоцию в движении-жесте, чуждом иллюстративности и поднятом на уровень важнейшего компонента драматического действия, первостепенного значения ритма в построении спектакля, которое станет одним из основных принципов в сценических исканиях Камерного театра.

Выше уже шла речь о тех трансформациях, которые претерпевали эстетические принципы символизма на рубеже 1910‑х годов. Возникали новые художественные течения. Иные из них обнаруживали свое родство с символизмом как с определенной художественной школой, наиболее отчетливо и глубоко отразившей кризис буржуазного сознания на предшествующем историческом этапе. Постановка «Сакунталы» очень наглядно раскрывает эту связь применительно к сценической практике Камерного театра.

Его репертуар, как мы убедились, несомненно перекликался, а частично и совпадал с репертуаром «условного театра». Но в нем была еще одна особенность — стремление ставить пьесы, во многих случаях представлявшие собой явный раритет, желание противопоставить обыденности нечто вызывающе яркое и необычное. К числу таких произведений принадлежала и написанная примерно полторы тысячи лет тому назад драма индийского поэта Калидасы «Сакунтала». Недаром ее переводчик К. Бальмонт видел в обращении к драме древнеиндийского автора, так же как и к драме Кальдерона «Жизнь есть сон», к «Фамире Кифареду» и «Саломее», выражение совершенно определенной художественной программы. Выбор именно этих произведений позволял Бальмонту утверждать, что Камерный театр занимает «особое место по своей исключительной любви к редкостным цветам красоты и по уменью приложить много старанья к сочетанию красок незаурядных»[[321]](#footnote-322).

В драме Калидасы Камерный театр привлекала пантеистическая и потому связанная с утверждением реального, земного начала философия. Ею обусловлен своеобразный поэтический пафос этого произведения. Камерный театр находил в пьесе энергично выраженный мотив радостного приятия жизни.

Подобного рода мировосприятие, как казалось театру, с успехом могло быть противопоставлено метафизическим туманностям символизма. Пряная насыщенность поэзии пьесы придавала ей лишь дополнительную привлекательность. Неожиданно, но вполне закономерно «Сакунтала» в сценическом истолковании Камерного театра оказалась во многом близкой по духу экзотике «африканских» стихов Н. Гумилева, например его «Жирафу».

Сама необычность образов древнеиндийской драмы в их эффектно-декоративной цветистости призвана была противостоять прозаизму серой, мещанской повседневности, подобно тому, как «изысканный жираф», бродящий по берегу озера Чад, противостоял тусклым будням, символизированным в стихотворении Гумилева в образе докучливого дождя, падающего с серого петербургского неба.

Характерно, что создателем декоративного оформления спектакля стал художник П. Кузнецов, {136} уже достаточно известный к тому времени своими ориентальными произведениями. Любование «тайной Востока» сближало Кузнецова с Таировым в его работе над «Сакунталой». По существу индийская драма дала художнику повод к новому освоению излюбленной темы.

На этот раз в декоративном оформлении Кузнецова особенно отчетливо проступили черты стилизации. Находки живописца восходили уже не столько к живым впечатлениям от реально наблюденной действительности, сколько к определенным образцам искусства, что сразу же было уловлено современниками. Так, С. Игнатов в статье, опубликованной в мейерхольдовском журнале «Любовь к трем апельсинам», писал: «Было видно стремление все свести к одному общему плану, именно к старой индусской рукописной миниатюре»[[322]](#footnote-323). При этом принцип стилизации дал о себе знать и в построении действия спектакля, что придало сценическому воплощению «Сакунталы» внутреннюю цельность. С. Игнатов указывал, что примитивность декоративных средств, близкая современной условности, была в спектакле от начала до конца. Вспоминая о маленьких плоских деревьях, о таких же плоских конях, которыми правит Душианта, о беседке, состоящей всего из двух низких скамеек, он отмечал, что все это, неизбежно вызывая в памяти композицию и планировку староиндийских миниатюр, одновременно «усиливалось еще характерными для тех же миниатюр позами и жестами действующих лиц»[[323]](#footnote-324).

В работе над древнеиндийской драмой обнаружилась и тяга к своего рода мистериальности. Таиров писал: «В итоге репетиций нам удалось добиться совершенно исключительного, почти религиозного трепета мистерии, который местами, особенно в сцене прощания Сакунталы, удалось даже перенести на сцену…»[[324]](#footnote-325) Бесспорно, основания к тому давала сама пьеса. Но в спектакле мистериальное начало намеренно подчеркивалось. Вполне органичное в произведении древнеиндийского поэта, в постановке современного режиссера оно приобретало характер некоторой нарочитости и искусственности. Усилению стихии мистериальности способствовали отдельные купюры в тексте пьесы, что было, может быть, несколько неожиданно для создателя спектакля, стремившегося восстановить театр во всей полноте его прав. Однако это было именно так.

Мистериальность придавала действию «Сакунталы» оттенок торжественности, необычности, оторванности от будничной повседневности, даже экзотичности. Она обусловливала своеобразие построения мизансцены и стиль актерского исполнения. Мизансцена обнаруживала тенденцию к нарочито выразительной статуарности, движение — к замедленности, даже к застыванию на какой-то момент в декоративно-эффектной позе, речь — к мелодически-музыкальному звучанию, к напевности. Все эти элементы гармонически сочетались и создавали завершенный, целостный образ. Причем его структура имела самодовлеющее эстетическое значение.

Во всем этом, как и в самой организации сценического пространства, нетрудно заметить очевидную близость к сценической поэтике спектаклей «условного театра», создававшихся Мейерхольдом в 1906 – 1907 годах. Но очевидны здесь и отличия, связанные в равной мере и с драматургией, и с ее истолкованием. Так, основной мотив драмы Калидасы определил особый характер разыгрывавшейся мистерии: она превратилась в поэтический гимн всепобеждающему чувству самоотверженной и чистой любви, олицетворенной в образе главной героини, которую играла А. Коонен. Роль Сакунталы — первая роль Коонен в Камерном театре — сразу раскрыла ее выдающиеся артистические возможности, выдвинув на первое место в актерском ансамбле вновь созданного коллектива. Это далеко не было случайностью. Такого места не занимала, да и не могла занять ни одна артистическая индивидуальность в системе «условного театра». Опыт возникшего было в 1906 году сотрудничества В. Ф. Комиссаржевской и Вс. Э. Мейерхольда может служить доказательством «от противного». Камерный театр открывал перед актером большие возможности, нежели «условный театр». Это и доказала всем своим творчеством Алиса Коонен.

В «Сакунтале» не было благостной скорби, тихого трагизма, той примиренности со страданием, которые были свойственны как «Сестре Беатрисе» Метерлинка на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской, так и другим постановкам, и прежде всего пьес именно этого автора. Известно, что Метерлинк являлся своего рода образцом в исканиях театрального символизма на его раннем этапе.

Пьеса Калидасы, напротив, требовала предельно напряженной эмоциональной наполненности. Этим она и была интересна и ценна для Камерного театра. В дальнейшем эта эмоциональная наполненность земным чувством, {137} даже исступленная одержимость страстью приобретает еще большую взрывчатую силу в «Саломее», станет главным мотивом постановки пьесы Уайльда. Но до этого важнейшей вехой на пути развития Камерного театра, вслед за «Сакунталой», станет «Фамира Кифаред». В обращении к пьесе Иннокентия Анненского, одного из видных представителей акмеизма, как нельзя более отчетливо сказалась близость программы Камерного театра к эстетическим принципам этой поэтической школы. Пьеса была одним из столь характерных для представителей символизма примеров драматической обработки античного сюжета. В ней использовался малопопулярный греческий миф о сыне фракийского царя Филаммона и нимфы Аргиопэ — Фамире, дерзнувшем вызвать самих муз на соревнование в игре на кифаре. Не добившегося победы Фамиру музы наказывают — лишают зрения и музыкального дара. Обреченный богами на скитания, Фамира странствует по свету, сопровождаемый матерью, принявшей облик маленькой птички с красным клювом.

Сама фабула пьесы строилась на борьбе аполлоновского и дионисийского начал, что, как отмечал К. Державин, было весьма последовательно и изобретательно передано в спектакле. Он был построен на сплетении остроконтрастных ритмов: размеренные и, как в «Сакунтале», торжественные движения одних персонажей (прежде всего Фамиры и Аргиопэ) оттенялись ломаным синкопированным рисунком движений других, а мерная плавность и строгость становились особенно рельефными в столкновении с вакхической бурностью и экстатической динамичностью[[325]](#footnote-326). Тем самым Камерный театр в самом содержании пьесы обретал ведущую сквозную тему, особенно ему родственную. Фамира, озаренный светом безмерной материнской любви, выступал носителем аполлоновского начала, столь дорогого театру, стремившемуся преодолеть темную дионисийскую стихию символизма и обрести в своем творчестве первозданную ясность и цельность.

{138} Горькая доля художника, отраженная в судьбе Фамиры, не приобретала в спектакле безысходно-трагического звучания, чему способствовала сама форма постановки, имевшая едва ли не решающее значение. Пожалуй, всего нагляднее об этом говорит декоративное оформление, привнесшее в искания Камерного театра новые существенные черты. В нем впервые с такой последовательностью был осуществлен тип той строеной объемно-трехмерной установки, которая создавала специфическую среду, в наибольшей мере, помысли руководителя театра, отвечавшую природе актера. Эта среда была вполне условной, отнюдь не жизненно-иллюзорной, но в то же время по-своему реальной, материальной и потому архитектурно-трехмерной, а не живописно-плоскостной.

Стремление к такому решению проблемы сценического пространства было намечено еще в «Сакунтале», где декоративность задников П. Кузнецова призвана была служить орнаментально-цветовым окружением. Но там еще не было кардинального разрыва с принципами живописного панно, столь характерного для «условного театра». Теперь решительный шаг был сделан. Правда, некоторый дополнительный сдвиг в сравнении с «Сакунталой» произошел уже в спектакле «Женитьба Фигаро» (премьера 10 октября 1915 года), где художник С. Судейкин, отойдя от приемов, не раз применявшихся им еще на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской, в пору сотрудничества с Мейерхольдом, создал систему разновысотных площадок и лестниц. Но в «Женитьбе Фигаро» было положено только начало. В «Фамире Кифареде», оформленном Александрой Экстер, это стало принципом.

В «Фамире Кифареде» со всей резкостью обнаружилась внутренняя противоречивость исканий Камерного театра. Казалось бы, именно эта пьеса давала возможность театру придать спектаклю программный характер. Тем более, что в постановке пьесы Иннокентия Анненского Таиров всего ближе подошел к тому культу формы, который, превращая ее в нечто самодовлеющее, грозил стать главной опасностью на его пути. Эта опасность не исчезла и в условиях революционной эпохи.

Самоценность формы открыто проявилась и в подходе к поэтическому слову, о чем рассказывал сам Таиров. Так, произнесение текста одного монолога свелось почти исключительно к чисто музыкальному звучанию. Стихи Анненского превратились в разновидность поэтической зауми. Таиров с удовлетворением отмечал, что стансы Фамиры были лучшим и самым непонятным местом спектакля.

Искания Камерного театра, таким образом, частично смыкались и с футуризмом. Таиров, рассказывая об исполнении Церетели роли Кифареда, ссылался на Коонен в роли персидской княжны Мейран в «Стеньке Разине» Василия Каменского (1919). Режиссер утверждал, что в «Стеньке Разине» едва ли не самое большое внимание зрителей приковывало место, в котором «никто не мог при самом пылком желании понять почти ни одного слова»[[326]](#footnote-327). Это были лишенные какого-либо смысла строки, якобы имитировавшие персидские слова.

В таком смыкании с футуризмом была своя логика, хотя, конечно, ставить знак равенства между экстремизмом этого течения и художественной программой Камерного театра не приходится. То, что у футуристов-заумников было ведущим, в опытах Камерного театра выступало лишь как частный случай, возникший попутно, как бы мимоходом. Камерный театр не рвал столь решительно своих связей с поэтикой символизма, как это делали футуристы, не говоря уж о его близости акмеизму. Ему была совершенно не свойственна та яростная антиэстетность, антикрасивость, которая составляла один из постоянных мотивов выступлений футуристов. Камерный театр уже никак не мог бы плениться заумью А. Крученых, построенной на нарочито неблагозвучных, режущих ухо, намеренно «шершавых» по фактуре звукосочетаниях (например: «Дыр бул щил ха ра ва у убещур» и т. п.). Далеки ему были и вызывающе полемические, но проникнутые социальным содержанием манифестации Владимира Маяковского. Куда более отвечающей его духу была манерная красивость стихов Игоря Северянина. Недаром в 1920 году Маяковский говорил о сладеньком, дамском футуризме Таирова, о робко-половинчатом, приглаженно-эстетизированном футуризме Камерного театра[[327]](#footnote-328).

В «Фамире Кифареде», ставшем приметным явлением на раннем этапе развития Камерного театра, так же как и в первом его спектакле «Сакунтале», подлинные творческие возможности заключались не в утверждении самоценности театральной формы и самодовлеющего характера произведения сценического искусства. Напротив, уклон в эту сторону в дальнейшем решительно преодолевался. Ценным и значительным было желание проникнуть в сущность {139} духовной жизни актера. В понимании ее природы на раннем этапе развития театра была неизбежная узость, но все же угадывались и некоторые предпосылки для выхода на более широкие и плодотворные пути творчества.

### \* \* \*

«Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего — искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра»[[328]](#footnote-329), — заявил Владимир Маяковский в статье «Театр, кинематограф, футуризм» в июле 1913 года от лица своих соратников. Ими, как известно, были братья Бурлюки — Давид и Николай, Алексей Крученых, Велимир Хлебников, Василий Каменский и др. Они входили в группу поэтов и художников, представлявшую так называемый кубофутуризм (в отличие от эгофутуризма, чьим глашатаем стал Игорь Северянин). Впрочем, сами члены этой группы предпочитали называть себя «будетлянами», подчеркивая тем самым свое отечественное происхождение и отделяя свои искания от итальянского футуризма и его родоначальника Ф. Т. Маринетти.

Заявление Маяковского не замедлило найти свое практическое применение в спектаклях, организованных в Петербурге обществом художников «Союз молодежи» 2 – 5 декабря 1913 года в зале театра «Луна-парк» на Офицерской улице (в помещении бывшего Театра В. Ф. Комиссаржевской) — театре под громким названием «Первый в мире футуристов театр». 2 и 4 декабря была показана трагедия Маяковского «Владимир Маяковский» — первая пьеса и первое крупное произведение поэта (до того времени являвшегося лишь автором небольших стихотворений) — в постановке и при участии в главной роли Поэта самого автора. Оформляли спектакль П. Филонов (декорации к прологу и эпилогу) и И. Школьник (декорации к I и II действиям). 3 и 5 декабря шла опера А. Крученых «Победа над солнцем» на музыку М. Матюшина. Оформлял спектакль и одновременно выступал постановщиком, совместно с Крученых и Матюшиным, Казимир Малевич.

Спектакли «Первого в мире футуристов театра» прошли всего по два раза. Не слишком щедрое субсидирование постановок «Союзом молодежи» ограничивало осуществление постановочных замыслов. Исполнителями были по преимуществу студенты, не имевшие профессиональной актерской квалификации. Только в опере Крученых — Матюшина участвовали два опытных певца. Репетиционный период был весьма кратковременным, работа здесь велась в штурмовом порядке. Тем не менее спектакли футуристов вызвали необычайно бурный отклик. Если они и были эпизодом, то эпизодом в высокой степени характерным для того времени, К спектаклям футуристов был проявлен интерес в самых разнообразных общественных кругах. В периодической печати они обсуждались так же широко, как приезд модного киноактера Макса Линдера или дирижера-вундеркинда Вилли Ферреро. При этом петербургская печать оценила театр футуристов с редким единодушием: его презрительно отвергли и безоговорочно осудили. На такой оценке сходились и П. Ярцев, опубликовавший пространную критическую статью в кадетской «Речи», и бульварные листки, бесшабашно ругавшие театр.

{140} На спектаклях футуристов был «весь Петербург» — цвет художественной интеллигенции, представители «большого света» и бюрократических верхов, буржуазные зрители, воспринимавшие эти представления как очередную модную сенсацию. Атмосфера скандала, окружавшая спектакли «Первого в мире футуристов театра», возникала вполне закономерно и неизбежно. Можно даже сказать, что устроители спектаклей рассчитывали на нее. Стремление огорошить публику, бросив ей вызов явной необычностью и задиристой эксцентричностью зрелища, желание эпатировать буржуазно-мещанского зрителя, конечно, входили в намерения и создателя трагедии, и постановщиков оперы, временно объединяя их между собой. Общность между ними заключалась прежде всего в противопоставлении себя всем иным художественным течениям и прежде всего символизму. Эта общность еще в декабре 1912 года поставила рядом имена Маяковского и Крученых под манифестом «Пощечина общественному вкусу», побуждавшим «стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова».

Однако совпадение в отрицании, в эпатаже буржуазно-мещанского «здравого смысла» еще вовсе не означало подлинной близости оперы Крученых и трагедии Маяковского. Даже напротив, именно постановки этих двух произведений при всей схожести их полемической направленности наглядно показали, сколь разные, а во многом и прямо противоположные тенденции таились за объединявшей различных художников программой «будетлянства». В одной из своих статей тех лет Маяковский утверждал: «Сегодняшняя поэзия — поэзия борьбы». Именно такое понимание требований современности, связанное с острым восприятием социального неустройства, заставляло Маяковского решительно отграничивать себя и от «вышивания» Игоря Северянина, и от зауми Крученых.

С ходом времени все более отчетливо обозначалась резкая грань между Маяковским и другими «будетлянами», в частности между Маяковским и Крученых. Недаром впоследствии, в своей автобиографии «Я сам», Маяковский наградил Крученых саркастической, убийственно меткой характеристикой, назвав его «футуристическим иезуитом слова». Творчество Маяковского уже на самой ранней стадии заключало в себе социально действенные, бунтарские тенденции. Они неизбежно разрывали границы формально-самоценного и анархического новаторства футуристов, прокладывая пути к новаторству истинно революционному. Они-то и определяли всю очевидную разность трагедии Маяковского и оперы Крученых.

Стихия произведений Крученых — это абсолютное, безоглядное, нередко подкрепляемое витиевато-философскими выкладками, иногда кокетничающее своим «варварством» всеотрицание, утверждение своего «я», своей, не желающей ни с чем считаться, субъективности высшей и единственной нормой. Анархическое бунтарство Крученых во всей его азартности и бесперспективности в полной мере проявилось в представлении «Победа над солнцем».

Что же таилось за этим вызывающе загадочным названием? Ответить на это можно лишь приблизительно. Текст Крученых, положенный на музыку Матюшина, вовсе не был рассчитан на его логически-рациональное восприятие, был заумным, намеренно разобщал слово и смысл, затруднял его постижение.

{141} М. Матюшин, беседуя со студентами — исполнителями оперы, разъяснял им, что вся «Победа над солнцем» есть победа над старым понятием о солнце как «красоте». Мотив борьбы против солнца приобретал явно разрушительно-анархический характер, перекликаясь с беспросветным нигилизмом стихотворения-манифеста Давида Бурлюка, опубликованного в журнале «Футуристы»:

Пускай судьба лишь горькая издевка  
Душа — кабак, а небо — рвань  
*Поэзия — истрепанная девка*  
А красота — кощунственная дрянь[[329]](#footnote-330).

За этими строками, как и за строками Крученых, угадывается лик разрушителя-«хулигана». Недаром Крученых в своей книжке «Стихи В. Маяковского» пытался изобразить и лирического героя произведений Маяковского в виде «хулигана», с упоением восклицая: «… рыжие! хулиганы! пещерные люди!.. — да, дикари! ха‑ха!.. великолепно! — ведь есть и небоскребы *воли*, а мы дикари — и воля ли “заеденного клопом культуры” сравнится с дикарем?»[[330]](#footnote-331) Однако эта попытка объединить лирического героя Маяковского с героем собственных опусов была явно неоправданной. Это полностью доказывает сопоставление «Победы над солнцем» с «Владимиром Маяковским».

Главные герои оперы, побеждающие солнце, «будетлянские силачи», олицетворяют какую-то непонятную стихийную темную силу, В обличии {142} силачей (это было подчеркнуто в их сценическом воплощении по эскизам Малевича) причудливо соединялись черты, вызывавшие одновременно ощущение и первобытного примитива, и сверхсовременного робота.

Союз А. Крученых с К. Малевичем в работе над оперой был очень закономерен. Как раз в период ее постановки Малевич в оперировании; отвлеченными плоскостями и объемами, чистым; цветом и линией — простейшими, неразложимыми элементами живописи — искал выражения высшего универсального закона — Supremus’а, как он его называл, призванного, по его понятиям, преодолеть внешнюю видимость действительности и обнаружить скрытую за ней внутреннюю сущность вещей. Оформление «Победы над солнцем» и явилось одним из этапов на пути к так называемому супрематизму — одному из самых ранних и самых крайних вариантов живописного беспредметничества.

Конечный итог (и тупик) исканий Малевича — знаменитый «Черный квадрат», представлявшийся самому художнику ни мало, ни много, как совершеннейшее, абсолютное выражение последних оснований бытия, как «таблица, по которой можно прочесть скрытые тайны для нашего я». «Черный квадрат» впервые появился как раз в ходе работы над оформлением оперы Крученых. Помещенный на занавесе-заднике, он должен был, по проекту Малевича, служить фоном первого действия и «обозначал начало победы»[[331]](#footnote-332).

В постановке оперы «разлом» понятий и слов, который был дан Крученых в тексте, последовательно дополнялся не менее решительным «разломом» декорации и всего вещественного оформления, а частично и музыки. Отвлеченная живописная стереометрия, утверждавшаяся на сцене, подобно зауми текста, конечно, была полнейшей загадкой для зрителя, расшифровать ее он был не в силах. В то же время для создателей оперы, как это ни парадоксально, нарочитая бессмыслица всего действа несомненно таила особый сокровенный «смысл». Само собою разумеется, этот специфический «смысл» не только не воспринимался, но и *не мог* быть воспринят зрителями спектакля, как не воспринимался и *не мог* быть воспринят зрителем и тот тайный «смысл», которым сам Малевич наделял хотя бы тот же «Черный квадрат», который стал предметом обозрения уже на выставках живописи. Пожалуй, именно в этом парадоксе и заключалась абсурдная безысходность направленности устремлений, объединявших «будетлянина»-кубофутуриста Крученых и супрематиста Малевича.

С чем же столкнулся зритель в постановке оперы? Перед ним на сцене предстал мир отвлеченных самоценных форм, сопряженных в единую, внутренне замкнутую систему. В нее совершенно равнозначными, тождественными компонентами входили и части декоративного оформления, и заключенные в броню таких же геометризованных объемов и плоскостей действующие лица. Их фигуры «кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы… Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люциферическую суету мира»[[332]](#footnote-333).

В единстве с этим приоритетом формы была и подача текста: он не полностью сопровождался музыкой, частично произносился с нарочитым отрывом слов друг от друга, с расстановкой и выпячиванием каждого отдельного слова, отрешенного от смысла. Музыка Матюшина не была основным компонентом. Композитор стремился дать в партитуре «разлом» обычных норм музыкального письма, отвечавший «разлому» текста и оформления, однако это было выполнено сравнительно робко (в частности и в использовании резко диссонансных звукосочетаний).

Отметая метафизику символизма, создатели оперы приходили в итоге к еще более опустошенной метафизике беспредметничества.

Противоположность тенденций, воплощенных в постановке «Победы над солнцем», с одной стороны, и трагедии «Владимир Маяковский» — с другой, увидели и сами «будетляне». Так, Матюшин в статье о спектаклях футуристов, превознося оперу, выражает явную неудовлетворенность постановкой трагедии именно из-за того, что Маяковский «нигде не отрывает слово от смысла, не пользуется самоценным звуком слова». Поэтому он считал спектакль Маяковского «неставящим новые последние грани или кладущим камни в трясины будущего для дороги будетлянского искусства»[[333]](#footnote-334).

Не менее многозначителен и тот факт, что главные нападки со стороны буржуазной прессы оказались направленными не на оперу Крученых, а именно на трагедию Маяковского. Несомненно уловленный вызов «жирному» — буржуа, прозвучавший в трагедии, навлек на {143} Маяковского безудержную травлю со стороны буржуазной печати всех калибров.

Что же представляла собой трагедия «Владимир Маяковский» в своем сценическом воплощении? Ее внешнее оформление лишь в относительной степени способствовало созданию образа города-«адища» в том плане, который подсказывался самой пьесой. Небольшая, неглубокая сцена была затянута темной материей и по бокам обрамлена сукнами. Единственную декорацию составляли расписные задники. Задник-экран пролога и эпилога (работы П. Филонова) — это черный квадратный картон, ярко разрисованный помещенными в нарочитом беспорядке, в нагромождении и пересечении различными предметами, надписями, отдельными красочными пятнами. Задники I и II действий (работы И. Школьника) изображали в условной манере город в путанице улиц, теснящихся домов, трамваев, вывесок, телеграфных столбов, фонарей и прочих принадлежностей городского пейзажа. Это оформление создавало ощущение тревоги, беспокойства, нарушения привычных, обыденных связей. У Филонова этот мотив приобретал чрезмерно резкое звучание, окрашивался в тона, далеко не во всем совпадающие с тоном трагедии. «… Ритм Маяковского был мужествен и смел. У Филонова же было только “безумие и ужас” — больше ничего», — вспоминал участник спектакля, исполнитель роли Человека без уха К. Томашевский[[334]](#footnote-335).

Спектакль начинался демонстрацией ран, нанесенных капиталистическим городом человеку. Его открывал «парад» людей-калек — их уродство символизировало урон, понесенный ими в столкновении с враждебным людям миром. «Парад» проходил в полутьме и возглавлялся похоронным факельщиком в белой ливрее и белом цилиндре. Появившись слева, факельщик, крадучись, пробирался вдоль сцены и скрывался за правым сукном. За факельщиком следовал Человек без глаза и ноги, за ним — Человек без уха, Человек без головы. Шествие замыкал Старик с черными сухими кошками (несколько тысяч лет). Калеки образовывали однотипный по внешности и единый в своем сценическом поведении «хор». Они двигались в замедленном темпе, по прямым линиям.

Очевидная условность примененных приемов, характер планировки, развернутой на фоне живописного задника, объединение персонажей в «хор» давали повод критике вспомнить о спектаклях «условного театра» символистов. Бросавшаяся в глаза внешняя близость приемов (вплоть до картонных щитов, за которыми скрывались актеры, подобно тому, как это делали «мистики» в постановке «Балаганчика» А. Блока, осуществленной Вс. Э. Мейерхольдом) была использована, например, П. Ярцевым для последовательной дискредитации первого театрального опыта Маяковского. Он предпринял попытку опорочить спектакль, представив его в виде грубой и вульгарной копии оригинала, связанного с эстетическими концепциями символистского и отчасти традиционалистского толка.

П. Ярцев начинал свою атаку упреком несколько неожиданным, заявляя: «Самое главное было в том, что это был ординарнейший спектакль, что в нем ничего не было, чего бы до него не было на театрах»[[335]](#footnote-336). Называя спектакль Маяковского «отсталым», он утверждал, что если соединить две постановки Мейерхольда — «Балаганчика» в Театре В. Ф. Комиссаржевской и «Дон-Жуана» в Александринском, то и «выйдет футуристская постановка». Свои рассуждения критик заключал малоутешительным выводом, что спектакль Маяковского оказался карикатурой самоновейшего театрального жанра.

Критический пыл Ярцева (он сказался как в крайней резкости тона, так и в развернутости аргументации) объяснялся тем, что спектакль на деле отнюдь не был вульгарной копией «условного театра». Это было явление, прямо ему противоположное. Подлинное значение использования Маяковским приемов, напоминавших выразительные средства «условного театра», П. Ярцев в своей статье нарочито затуманил.

Условность в постановке трагедии «Владимир Маяковский» на протяжении всего действия настойчиво перебивалась живой и действенной реальностью. Врываясь в спектакль, эта реальность вносила в него острую дисгармонию, решительно ломая условные рамки. Вовсе не механическое, бездушное копирование приемов «условного театра» было целью создателя спектакля, а, напротив, их последовательное полемическое преодоление. Такой исход определялся образом главного героя трагедии, чьим именем она и была названа, — образом Поэта, Владимира Маяковского.

Перед зрителем возникал образ мощного трибуна-гуманиста, провидца-бунтаря, увидевшего в хаосе города безмерную «легенду мук», бросающего в зал свои «слова, судороги, слипшиеся {144} комом». Это был обличающий «жирного», буржуазного филистера оратор и одновременно беспощадно насмехающийся над ним гаер. Он был наделен великой волей к бунту, к взрыву проклятого мира капиталистического города, несущего людям страдания. Пусть этот бунт был еще отвлеченным, пусть на нем лежала печать жертвенности, связанной с чувством глубокой душевной боли, с владевшей Поэтом тоской одиночества в окружавшем его страшном мире. Решающим оказывалось утверждение вызова «жирному», призыва к восстанию. Это подчеркивалось характером поведения Маяковского на сцене, той разделяющей границей, которая так четко обозначалась между ним и калеками. Их хоровод был лишь своего рода орудием в его руках, как бы вспомогательным средством.

Если режиссеры «условного театра» тщетно бились над воплощением на сцене вещей «невидимых» и в наиболее крайних своих выводах приходили к дематериализации даже живого человека-актера, то Маяковский в своем спектакле намеренно материализовал, переводил в наглядно-вещественный план предметы духовного порядка, не останавливаясь перед пронизанной большим внутренним волнением, но парадоксально острой по внешним формам своего проявления эксцентриадой. Так, в начале I действия Маяковский делал вид, что грызет поднимаемую им с полу картину, и запивал, зачерпывая ковшом из бочки с надписью «Злость»: «Разбейте днища у бочек злости, ведь я горящий булыжник дум ем». Слезы, приносимые женщинами во II действии Поэту в качестве символов человеческого страдания, были представлены обшитыми фольгою мешочками, которые они складывали к его ногам, и т. п.

Такое построение сценического действия прорывало мрачноватую гофманиаду начала, переводя спектакль в реальный план. Финал окончательно это закреплял: неожиданный переход от некоторой напевности к будничной интонации стирал грань между Маяковским — героем трагедии и Маяковским — ее автором и постановщиком.

Полемически заостряя свой спектакль против театральной поэтики символизма, Маяковский вел борьбу и на территории противника. Он спорил со спектаклями Мейерхольда 1906 – 1907 годов, но в то же время развивал некоторые элементы его театральных работ, зародившиеся уже в ту пору, но более четко оформившиеся в последующие годы. Речь идет о тех тенденциях в творчестве Мейерхольда, которые выходили за пределы символистской сценической догмы. Подхватывая связанные с этими тенденциями мотивы, Маяковский придавал им новое звучание. Это особенно ясно раскрывается при сопоставлении трагедии «Владимир Маяковский» и «Балаганчика». Как мы знаем, постановка «Балаганчика» занимала специфическое место среди постановок, осуществленных Мейерхольдом на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской. Напомним, что в «Балаганчике» был намечен выход к такому восприятию жизни, которое при всем своем трагизме таило в себе уже не примирение со «страшным миром» (так был назван Блоком цикл его стихов 1909 – 1916 годов), а стремление к его разрушению. Именно эта направленность и получила свое убедительное выражение в спектакле «Владимир Маяковский». Недаром тот же П. Ярцев сокрушался, что в «Владимире Маяковском» мечта о «поэте-актере», о том, что «поэт и актер станут — одно», была осуществлена, как он выразился, «футуристским поэтом в желтой блузе».

По существу поэт намечал прямой путь к театру, в котором главное место занимает актер-трибун, актер-оратор, обращающийся непосредственно к зрителям, ведущий действие. Это была первая и достаточно весомая подготовка создания театра агитирующего, театра большого социального пафоса, решающего острые проблемы современности, рожденного победой социалистической революции.

И начало тому было положено В. Маяковским постановкой трагедии в 1913 году[[336]](#footnote-337).

В спектаклях футуристов отразилось столь характерное для того времени ощущение приближения общественных потрясений. В конечном счете оно-то и питало порой почти лихорадочный поиск новых путей в искусстве предоктябрьских лет. О предчувствии неизбежности кардинальных общественных перемен как о главном стимуле шумных футуристических выступлений выразительно писал Маяковский в статье «Теперь к Америкам!», опубликованной в ноябре 1914 года. Вспоминая прошлогоднюю постановку своей трагедии, он связывал показанный в ней бунт с «дьявольской интуицией», позволившей ему и его соратникам провидеть, что «сегодняшний покой — только бессмысленный завтрак на подожженном пороховом погребе». Выражая уверенность, что теперь никому {145} не покажется странной его речь — ударная, сжатая («… ведь сейчас только такой язык и нужен»), поэт приходил к выводу: «Теперь жизнь усыновила нас»[[337]](#footnote-338).

Однако этот вывод не мог быть распространен на всех кубофутуристов-«будетлян». Причина тому — разность и во многом даже противоположность их устремлений, что отчетливо проявилось и в сфере театра. Впрочем, если иметь в виду широкую реально-историческую перспективу, то очень многое было неприемлемо и в других областях развития сценического искусства последнего предреволюционного десятилетия. Так, например, супрематический примитив и «варварская» заумь оперы «Победа над солнцем» в этом смысле мало чем отличались от утонченного эстетизма «старинствования» в духе «театрализации жизни» Евреинова. Кстати сказать, видимо, не случайно один из «будетлян» — Василий Каменский неожиданно продемонстрировал свою солидарность с последним, написав апологетическую «Книгу о Евреинове» (Пг., 1917).

Вместе с тем при отталкивании представителей новых направлений от модернистских течений предшествующей поры, прежде всего от символизма, рождалось многое, оправданное требованиями жизни (например, частично в творчестве Мейерхольда и особенно в первом театральном выступлении Маяковского). Но это было делом непростым, исполненным противоречий и трудностей. Пути последующей эволюции зависели и от изменения социально-политических условий, и от характера отклика на них того или иного художника или творческого коллектива.

Так, поиски Камерного театра еще не вылились в четкую и последовательно-цельную программу, которая могла бы привести к подлинной связи с современностью, с ее передовыми тенденциями. Чтобы приоткрывавшиеся перспективы стали реальностью, Камерному театру предстояло пройти большой и сложный путь. Возможность вступления на этот путь дала ему, как и другим театрам, победа пролетарской революции. Об этом самокритично говорил в 1946 году А. Я. Таиров: «… мы часто рассматривали пьесу, репертуар не как идейную первооснову театра, а как повод для демонстрации сценического мастерства, как предлог к спектаклю… Постепенно и сценическую площадку мы стали рассматривать как “мир в себе”…

Кризис, который стал обозначаться в работе нашего театра, вероятно, затянулся бы надолго, а быть может, и привел бы к катастрофе, если бы не Великая Октябрьская социалистическая революция»[[338]](#footnote-339).

В самый канун первой мировой войны вопрос о путях дальнейшего развития театрального искусства встал с особой остротой. Осознание исчерпанности не только заведомо себя изживших старых концепций, в частности символизма, но и узости новых исканий, утрата контактов с широким зрителем все настойчивее заставляли воспринимать трудности и сложности текущей театральной жизни как кризис театра. Характерным выражением этого тревожного, чреватого многими неожиданностями состояния, своего рода знамением времени стала публичная лекция Ю. Айхенвальда «Отрицание театра», прочитанная им в Москве 16 марта 1913 года. Уже само ее название вызвало шумные и разноречивые отклики и предопределило ее широкую известность. В ней критик подписывал смертный приговор искусству театра, заявляя, что «театр переживает в наше время не кризис, а конец, — не эмпирически, разумеется, а в том смысле, что выяснилась его парадоксальность, его принципиальная неоправданность»[[339]](#footnote-340).

Зависимость театра от драматургии, его неразрывная связь с литературой и то, что в арсенале средств театральной выразительности постоянно находятся сугубо материальные, «грубые» субстанции, прежде всего живой человек-актер, вот что, по мнению Айхенвальда, обусловило несостоятельность театра, который по этим причинам будто бы не имеет «своей сферы, своего дома, своей автономной сути»[[340]](#footnote-341). Автор «Отрицания театра» досадовал, что «скульптура сцены лепит из живого, слишком живого материала»[[341]](#footnote-342).

Логика этих рассуждений по существу лишь доводила до предела те противоречия, которые были свойственны еще представителям символистской эстетики. Недаром некоторые из них (наиболее последовательные) приходили к выводу о невозможности создания символистского театра, тем самым задолго до Айхенвальда провозглашая отрицание театра — по крайней мере как сферы утверждения принципов эстетики символизма. Так, например, Андрей Белый заявлял, что «символическая драма на сцене — явление редкого безобразия. Она приводит к сцене {146} то, что совершается в нас за пределами сцены. Она учит лучших из нас притворству: объективирует в нас или, проще говоря, выбрасывает из нас то, что должно утаенно в нас окрепнуть»[[342]](#footnote-343). Ничего нового Айхенвальд не сказал. Он только заострил высказанные до него мысли и неправомерно придал им универсальное значение. С полной откровенностью, хотя и невольно, он сделал явной всю абсурдность конечных итогов антиреалистических тенденций в искусстве театра, о чем весьма метко сказал А. Кугель, подчеркнув, что для символистского театра вещность театрального материала есть препятствие и что «если в области реалистического театра житейская обстановка помогает зрителю, укрепляет его веру, то в символических пьесах — как раз наоборот: нужно сначала преодолеть обстановку театра для того, чтобы воспринять символ»[[343]](#footnote-344).

На статью Ю. Айхенвальда «Отрицание театра» появились полемические отклики. Одним из них были «Глоссы Доктора Дапертутто» Вс. Э. Мейерхольда, опубликованные в журнале «Любовь к трем апельсинам». Мейерхольд уловил всю опасность выводов критика о неизбежности падения театра. И он сделал попытку парировать удар, переадресовав эти аргументы театру натуралистическому, к которому в то время он относил и Московский Художественный театр.

Полемические «Глоссы Доктора Дапертутто» были написаны в пору уже начавшейся мировой войны. Говоря в них о новых людях, освященных мудростью земли, Мейерхольд имел в виду народные массы, вовлеченные в трагический водоворот войны. Что это именно так, может подтвердить опубликованное в том же журнале сообщение о публичных показах представлений руководимой Мейерхольдом Студии на Бородинской. С чувством большого удовлетворения и гордости там отмечалось, что раненые солдаты, присутствовавшие 17 ноября 1914 года на представлении этюдов и пантомим, подготовленных Студией, «создали своим отношением к игре комедиантов именно тот зрительный зал, для которого и будет Новый театр, подлинно народный театр»[[344]](#footnote-345).

Эти строки были прямым подтверждением мнения Доктора Дапертутто — Мейерхольда, высказанного в противовес Айхенвальду. Самым важным здесь была мысль о том, что новый театр должен быть народным театром и что именно массовый народный зритель определит пути его развития.

Для Мейерхольда эти мысли были далеко не случайны, они подготавливались исподволь, еще накануне войны. Так, например, мечта о всенародном театральном искусстве, способном преодолеть раздробленность современного театра, разделенного на всевозможные школы и группочки, встречается в одной из записей дневника Мейерхольда (1909), где он рассматривает проблему революция и театр[[345]](#footnote-346). Мысли об обновлении театра получили развитие в заметке «Война и театр»[[346]](#footnote-347), написанной в начале мировой войны. Война воспринимается режиссером как огромное потрясение в жизни народа, которое должно решительным образом сказаться на театре, укрепить связь искусства сцены с широким зрителем, с жизнью страны, вступившей в полосу суровых испытаний. «Кому нужна теперь бытовая чепуха? Всякие психологические мотивации, всякие панпсихизмы и усталые люди?.. — спрашивал Мейерхольд. — Что они могут показать публике, приходящей в театр в волнении от потрясающих зверств, от потерь произведений искусства, от разрушения Реймского собора?»

Эти мысли Мейерхольда близки тем, которые мы находим в написанных в начале войны 1914 года статьях Маяковского. В одной из них, настаивая, как и Мейерхольд, на неизбежности решительного обновления искусства, на невозможности и неуместности механического повторения старого, Маяковский заявлял: «Можно не писать *о* войне, но *надо* писать *войною*!»[[347]](#footnote-348) Эта перекличка двух художников необыкновенно существенна и закономерна, как ни различны были их творческие позиции в то время. Даже, напротив, разница между этими позициями делает явственным то, что начинало их сближать уже в те годы. Намечавшаяся между ними общность предвещала важнейшие перемены, предопределившие их дальнейшее взаимное притяжение, которое стало фактом сразу же после победы социалистической революции.

В. И. Ленин видел признаки нового революционного подъема уже в конце 1910 года. 1912 год явился новой важной вехой в приближении {147} революции. Ленин приходил к выводу: «… Россия вступила в полосу нарастания *новой революции*»[[348]](#footnote-349).

Ленинская характеристика ведущей тенденции времени помогает понять тягу художников в предоктябрьские годы к сближению с народными массами, с народным зрителем в театре. В одной из статей основанной в эту пору В. И. Лениным газеты «Правда» говорилось, что современный театр, оставаясь в границах буржуазности, «гибнет от своего творческого худосочия и от неустойчивости своих художественных целей». Видя именно в этом истоки кризиса театра, причины печальных предсказаний о будущности сценического искусства, раздававшихся «в среде утонченных и избранных поклонников театра», «Правда» заявляла, что, вопреки всем мрачным пророчествам, театр «может быть принят начинающейся рабочей культурой для дальнейшего развития в здоровом русле растущего эстетического художественного вкуса и смысла рабочего класса»[[349]](#footnote-350).

Осознание необходимости прорыва к новой народной аудитории, сближавшее Мейерхольда с Маяковским, в свете этих оценок приобретало особо важное значение. Оно было едва ли не самым существенным итогом трудных и порою мучительных поисков выхода из сложных коллизий, рожденных острейшими социальными противоречиями эпохи, — для всех художников, стремившихся к новым перспективам роста своего искусства.

## **{****148}** Частные театры Москвы и Петербурга *Е. Я. Дубнова*

К началу XX века в России начинает складываться новая театральная система. Наряду с императорскими возникают частные театры, характер которых определялся сложными и противоречивыми процессами, происходившими в жизни. Появление первых трех театров — Корша, Суворинского и Московского Художественно-общедоступного — с самого начала как бы определило основные линии, по которым стали развиваться частные антрепризы Москвы и Петербурга. Многие частные антрепризы в столицах были недолговечны, потому что их поиски разбивались о непреодолимые в то время препятствия общественно-политического, материального и художественного порядка.

Театр Корша положил начало развитию частных театров коммерческого типа. Наиболее ярким его выражением явились два московских театра — К. Н. Незлобина и В. П. Суходольского. Коммерческий театр отличался прежде всего репертуаром, рассчитанным на так называемого «кассового» зрителя. Однако как Театр Корша, так и театры его последователей не являлись только коммерческими. Имея прочную материальную основу, именно эти театры могли обеспечить сравнительно длительное и безбедное существование крупным художникам. Поэтому они становились ареной деятельности таких самобытных режиссеров, как Н. Н. Синельников, А. А. Санин, К. А. Марджанов, Ф. Ф. Комиссаржевский. В этих же театрах порой формировались и яркие актерские индивидуальности, многие из которых впоследствии стали известными мастерами советского театра.

По поводу ряда современных пьес — Л. Андреева, С. Юшкевича, Ф. Сологуба, М. Арцыбашева, шедших на сценах частных театров, в театральной прессе тех лет велись жесточайшие споры, отражавшие сложные процессы, которые происходили в ту пору в определенных слоях русского общества. В те же годы частные театры явились единственным пристанищем драматургии М. Горького, который, находясь в качестве политического эмигранта за пределами России, активно участвовал в ее общественной и культурной жизни.

Крупнейшим из частных театров — Московскому Художественному, Драматическому В. Ф. Комиссаржевской, Камерному, театрам и студиям, связанным с работой Вс. Э. Мейерхольда, — в настоящем издании посвящены отдельные главы. Данный очерк стремится охватить картину развития остальных частных театров Москвы и Петербурга, прежде всего тех из них, которые сыграли более или менее значительную роль в эту эпоху.

### \* \* \*

На рубеже 90‑х и 900‑х годов, кроме Московского Художественного, определенную роль продолжали играть два театра — Ф. А. Корша в Москве и А. С. Суворина в Петербурге.

Драматический театр Ф. А. Корша возник в 1882 году не на пустом месте. Его предшественниками были: «Кружок любителей драматического искусства», организованный в 1861 году; «Артистический кружок» (1866 – 1881), возглавляемый А. Н. Островским; Народный театр при Политехнической выставке, переименованный впоследствии в Общедоступный театр (1872 – 1876); «Театр близ памятника Пушкину», которому принадлежала честь первому пробить брешь в крепости государственной монополии казенной сцены. Созданный в 1880 году Товариществом драматических артистов во главе с Анной Алексеевной Бренко, «Театр близ памятника {149} Пушкину» объединил в своей труппе такие артистические силы, как В. Н. Андреев-Бурлак, М. И. Писарев, П. А. Стрепетова, В. П. Далматов, А. И. Южин, А. Я. Глама-Мещерская, М. И. Иванов-Козельский, Н. Д. Рыбчинская. Благодаря усиленным хлопотам А. А. Бренко при ближайшем участии А. Н. Островского 6 апреля 1882 года монополия императорских театров была отменена.

Но условия существования частной антрепризы, не получающей материальной помощи от государства, оказались слишком тяжелыми для молодых художников-энтузиастов. Второй сезон существования театра Бренко окончился полным материальным крахом. Дело перешло в руки Ф. А. Корша, энтузиазм которого был подкреплен трезвым расчетом, практической сметкой и удивительным умением приспосабливаться к обстоятельствам. Основная ставка в Театре Корша делалась не столько на репертуар, сколько на актеров, которые могут «вывезти» любую пьесу, лишь бы она была, как тогда говорили, «кассовой».

В первые годы в Театре Корша все-таки еще преобладала классика, особенно русская — пьесы Островского, Гоголя, Писемского, Тургенева. Корш довольно смело привлекал и молодых драматургов, не боясь поставить пьесу, еще не шедшую на сцене. В Театре Корша впервые в Москве были поставлены пьесы Чехова — драма «Иванов» (19 ноября 1887 года) и водевиль «Медведь» (28 октября 1888 года). Здесь же впервые на русской сцене увидели свет рампы и пьесы Ибсена. 15 ноября 1891 года состоялась премьера «Норы». Главную роль играла талантливая артистка М. А. Потоцкая. В следующем сезоне был показан «Враг человечества» («Доктор Штокман»).

Однако идейно-эстетические позиции Театра Корша с самого начала были ограничены. Он держался в основном на отдельных актерских талантах. Порой удавались по той же причине и целые спектакли. «Иванов», например, шел в блестящем актерском составе. Исполнителем главной роли был В. Н. Давыдов, не поладивший с дирекцией Александринского театра и проработавший два сезона у Корша. Роль Сарры исполняла А. Я. Глама-Мещерская, Шабельского — И. П. Киселевский, Саши — Н. Д. Рыбчинская, Львова — П. Ф. Солонин, Лебедева — Л. И. Градов-Соколов, Лебедеву — З. П. Бороздина, Боркина — Н. В. Светлов. Неудивительно, что такой спектакль заинтересовал зрителя и вызвал оживленные споры. При постановке же «Врага человечества» надежда Корша на крупного актера оказалась несостоятельной: И. П. Киселевский трактовал образ Штокмана комически. В театре не было новаторской режиссуры, отсутствовало определенное художественное направление. Поэтому, несмотря на отдельные актерские удачи, серьезные пьесы недолго удерживались в репертуаре. Афиши театра очень скоро запестрели названиями комедий В. Крылова, М. Балуцкого, Н. Николаева, С. Рассохина, И. Мясницкого, И. Щеглова, Н. Тихонова и др. Пошла в ход переводная, в лучшем случае второсортная драматургия.

С появлением Московского Художественного театра Чехов и Ибсен перешли на его сцену. Именно МХТ привлек к себе и наиболее интеллигентную часть зрителя. Театр Корша сразу и резко отодвинулся на второй план. Не имея возможности выдерживать конкуренцию с художественниками, он в большей степени стал приспосабливаться к вкусам среднего обывателя, определявшего кассовые сборы. Но в начале {150} 900‑х годов, уступив первенство Художественному театру, Театр Корша проводил свою, пусть во многом компромиссную, художественно небезупречную, но все же какую-то линию в русском театральном искусстве.

На рубеже веков в театре произошли три значительных события, определивших все положительное, что было в нем в последующие годы. Во-первых, Корш привлек в свой театр видного режиссера Николая Николаевича Синельникова, уже известного к тому времени своими работами в провинции. Это был умный, тонкий истолкователь драматургии и прекрасный педагог, воспитавший не одно поколение актеров.

14 декабря 1901 года в театре состоялась премьера первой и лучшей пьесы С. А. Найденова «Дети Ванюшина». Постановка Синельникова имела очень большой общественный резонанс и на несколько лет вперед определила прогрессивную линию развития современного репертуара в этом театре.

Спектакль отличался великолепным актерским ансамблем. Старика Ванюшина играл Н. В. Светлов, его сыновей — молодые Л. М. Леонидов (Константин) и А. А. Остужев (Алексей), для которых с этого коршевского спектакля началось восхождение на высоты большого искусства. Роль Щеткина исполнял замечательный мастер эпизодических ролей, впоследствии крупный режиссер и театральный педагог А. П. Петровский. В роли жены Ванюшина Арины Ивановны выступила только что пришедшая в театр Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина. И это было третьей удачей Корша. Критика называла эту актрису «бриллиантом коршевской сцены»[[350]](#footnote-351). Она была бриллиантом не только коршевского, но вообще русского, а впоследствии и советского театра.

Проработав в Театре Корша 15 лет, Блюменталь-Тамарина принесла успех очень многим постановкам. Она играла старух. Но в этом, казалось бы, ограниченном амплуа была безгранично разнообразна и обнаруживала исключительную душевную, психологическую глубину и тонкость. «Прекрасно владея русской речью, она в то же время мастерски передавала акцент и ритм каждого иностранного языка. Диапазон ее был огромен: Матрена во “Власти тьмы” Л. Толстого, изящная английская леди в пьесе “Мисс Гоббс” Дж. Джерома, старая дева-немка — тетя Франциска в “Родине” Зудермана, сваха в “Женитьбе” Гоголя, еврейка из черты оседлости, — и каждый образ передавался ею с тончайшими характерными чертами»[[351]](#footnote-352).

Синельников упорно боролся не только за качество спектаклей, выступая против постановки еженедельных новинок, но — главное — за серьезное направление репертуара. Именно во время его работы на сцене коршевского театра рядом с пустыми однодневками стали появляться пьесы драматургов «знаньевцев» и близких к ним по духу писателей демократической ориентации — Л. Андреева («Дни нашей жизни»), Е. Чирикова, С. Юшкевича, Ш. Аша, Я. Гордина. Среди массы второстепенных переделок с иностранного начали ставиться более достойные образцы европейского репертуара — пьесы Б. Шоу, О. Уайльда, Г. Запольской. На утренниках показывали классику, работе над которой Синельников уделял особое внимание. Повышение качества репертуара позволяло ему растить талантливую молодежь, которую он умел собирать вокруг себя.

Синельников привлек в Театр Корша Николая Мариусовича Радина, ставшего одним из самых блестящих мастеров московской сцены. Радин соединил в своем творчестве глубокий и тонкий психологизм с виртуозной техникой. Его игра отличалась исключительной грацией, блеском диалога, неповторимым обаянием. Наряду с Радиным постоянным вниманием режиссера пользовался М. М. Климов, впоследствии один из виднейших мастеров Московского Малого театра. «Оба с самого начала работы со мной, — вспоминал Синельников, — часто, очень часто помогали мне в каторжном труде коршевского дела своими дарованиями, своим удивительным отношением к делу, своей трудоспособностью, умением с честью выходить из затруднительного положения, создаваемого калейдоскопическими постановками, которые так угнетали всех нас, работавших в театре Корша. В продолжение шести-семи лет совместной работы в этом театре оба они были зачастую главными виновниками успеха спектакля»[[352]](#footnote-353).

Возникнув в результате борьбы широких демократических слоев художественной общественности, Театр Корша в условиях буржуазного общества постепенно превращался в коммерческий театр, обслуживающий зажиточное мещанство. Но путь его не был прямолинеен. Консервативные тенденции переплетались в его репертуаре с либерально-просветительскими, а порой и демократическими. Если годы революции никак не отразились на его репертуаре, то {152} в начале периода реакции (до ухода Синельникова в 1909 году), как это ни парадоксально, в театре возобладали именно прогрессивные, демократические тенденции.

«Гвоздем» сезона 1906 – 1907 годов стала пьеса Е. Чирикова «Евреи», в которой обличалась погромная, черносотенная политика царского правительства. В этот же сезон не сходили со сцены «Дети Ванюшина», шли «В городе» С. Юшкевича, «Бог мести» Шолома Аша, большой успех имели «Мораль г‑жи пани Дульской» Г. Запольской, «Веер миссис Уиндермир» О. Уайльда, «Вечерняя заря» Ф. Бейерлейна. Все это были спектакли ярко выраженной антибуржуазной направленности. К этому времени в театре собрались новые силы. Кроме Н. М. Радина и М. М. Климова, появились яркие, талантливые молодые артисты Н. А. Смирнова, Б. С. Борисов, И. Р. Пельцер, А. И. Гарин.

Однако с 1909 года, после ухода Н. Н. Синельникова, в театре вновь начинает преобладать коммерческий дух. Лучшие артисты один за другим покидают его, репертуар окончательно мельчает, и Театр Корша постепенно утрачивает свое былое значение.

В отличие от московского Театра Корша первый петербургский частный театр, возникший более чем десятью годами позже, вырос не на основе товарищества артистов, а по инициативе членов Литературно-художественного общества. Среди них были писатели, критики и вообще любители литературы и искусства. Организатором этого общества, как и театра, принявшего его имя, явился известный журналист А. С. Суворин, проделавший эволюцию от просветительства, демократизма (в молодости он был народным учителем и печатался в журнале «Современник») к вершинам карьеры политического реакционного дельца от искусства. В 90‑е годы Суворин дружил с А. П. Чеховым, привлекал в свой кружок писателей-демократов — Д. В. Григоровича, Д. Н. Мамина-Сибиряка, А. А. Плещеева, А. А. Потехина. В то же время он уже был издателем реакционнейшей газеты «Новое время», а в начале 900‑х годов стал миллионером и человеком нечистой общественной репутации, которого В. И. Ленин позже назовет «самодовольным и бесстыдным хвалителем буржуазии, пресмыкающимся перед всяким поворотом политики власть имущих…»[[353]](#footnote-354)

Примерно такую же печальную метаморфозу претерпел и возглавляемый им театр, который в Петербурге называли Малым или Театром литературно-художественного общества.

Открывшись 17 сентября 1895 года «Грозой» Островского с участием П. Н. Орленева в роли Тихона, театр в первые свои сезоны строил репертуар на образцах классической и современной драматургии. Здесь впервые увидела свет рампы драма Л. Н. Толстого «Власть тьмы». Ее премьера состоялась 16 октября 1895 года. В спектакле играли П. А. Стрепетова (Матрена), И. И. Судьбинин (Никита), М. А. Михайлов (Аким). В сезон 1898 – 1899 года был поставлен после долголетнего цензурного запрета «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого с Орленевым в главной роли (премьера 12 октября 1898 года). С тех пор петербургскому Малому театру стали приписывать честь «открытия» этого замечательного трагедийного артиста, до того времени игравшего роли простаков.

В 90‑е годы в Театре литературно-художественного общества еще шли пьесы Островского, Толстого, Гоголя, Сухово-Кобылина, инсценировка «Преступления и наказания» Достоевского с участием П. Н. Орленева (Раскольников), В. П. Далматова (Мармеладов), Л. Б. Яворской (Соня), К. Н. Яковлева (Порфирий Петрович), ставились пьесы Шекспира, Шиллера, Ростана. Гауптмана.

В начале 900‑х годов в связи с назреванием в России революции, с ростом угрозы существующему порядку руководство театра начало круто менять курс своего репертуара. С этого времени Суворинский театр окончательно переходит на сторону реакции. Современная драматургия представлялась на его сцене в лучшем случае второстепенными авторами, дающими лишь поверхностно-приблизительное или одностороннее отражение жизни.

Накануне революции 1905 года такие интересные, мыслящие актеры, как К. В. Бравич, З. В. Холмская, Н. Д. Красов, М. А. Михайлов, ушли от Суворина в Театр В. Ф. Комиссаржевской. Еще раньше покинули театр П. Н. Орленев, П. А. Стрепетова, А. А. Пасхалова. Л. Б. Яворская основала свой Новый драматический театр.

К сезону 1906 – 1907 года Суворинский театр уже окончательно сформировался, имел свою программу, которую не могли изменить ни отдельные удачные спектакли, ни юбилейные реверансы в сторону классиков, ни несколько талантливых актеров, составлявших ядро труппы. Театр прежде всего определял его повседневный репертуар, подчинявший себе усилия режиссеров и актеров. В основе этого репертуара была современная русская драматургия тенденциозно реакционного характера. Осторожно, исподволь, но упорно Суворин подбирал {153} пьесы, развенчивающие усилия русской революции, показывающие ее бесплодность. У драм этого сорта были многозначительные, ложносимволические названия: «Листопад», «Хаос», «Волна», «Смерч», «Перелом», «В родном болоте», «Сумерки», «Развал» и т. д.

1905 год не прошел даром и для Суворина. Его театральная политика приняла характер ловкого лавирования между услугами правящим кругам, вкусами титулованных обывателей и кое-какими уступками либерально-народнической интеллигенции, которой он иногда напоминал о том, что некогда разделял ее взгляды. В своей борьбе Суворин был умен, осторожен и хитер, умея привлечь в театр и людей с хорошей общественной репутацией. Главный режиссер театра Е. П. Карпов, кроме осуществления своих творческих задач, по-видимому, играл роль связующего звена между демократической интеллигенцией и театром. Драматург реалистического направления, стоящий на позициях, близких к народничеству, он, очевидно, призван был смягчать резкость противоречий между театром и этой частью зрителей, противоречий, обострявшихся при малейшем политическом повороте.

Суворин иногда включал в репертуар пьесы Карпова, разумеется, если они не шли вразрез с его основным направлением. Например, в январе 1907 года Карпов поставил свою пьесу «Недруги», в которой хотел показать борьбу шахтеров с хозяевами рудников. На сцене Суворинского театра пьеса шла в «обезвреженном» виде: цензура изъяла целое действие, в котором изображался бунт рабочих, стачка. Борьба кончалась победой капиталистов, но все-таки зритель чувствовал, что «автор на стороне побежденных. Во прахе унижения они дороже ему, чем те, победители, в ореоле блеска и величия»[[354]](#footnote-355).

Но даже и такие пьесы на сцене Малого театра были редкостью. Обычно героем тенденциозно политической драмы был выходец из дворянской или буржуазной семьи, временно увлеченный новыми веяниями, поверивший было в революцию, но вскоре разочаровавшийся в ней. Другим наиболее распространенным типом подобных пьес являлся крупный чиновник, «симпатичный бюрократ»[[355]](#footnote-356) (так иронически называли его в театральной прессе). Именно он, а не народ призывал строить новую жизнь, потому что на его стороне государственный опыт, власть и средства, — такова была основная мысль, которую утверждал театр, явно используемый в целях правительственной пропаганды.

В русле этих же реакционных устремлений осуществлялась и постановка «Бесов» Ф. М. Достоевского в инсценировке В. Буренина и М. Суворина, которую театр поспешил поставить в конце сентября 1907 года, когда поворот в сторону политической реакции определился окончательно.

Едкий сарказм великого писателя по поводу «накипи», всплывающей на поверхность народной жизни «во всякое переходное время»; острокритическое изображение «разных людишек», недоучек и мелких честолюбцев, которые «не только безо всякой цели, но даже не имея и признака мысли, а лишь выражая собою изо всех сил беспокойство и нетерпение»[[356]](#footnote-357), пристают ко {154} всякой идее, чтобы ее окарикатурить и опошлить; наконец, сам антиреволюционный пафос, так парадоксально сочетающийся в его творчестве с бунтарством, обличительством и великой болью за человека, — все это выглядело на сцене Суворинского театра весьма упрощенно и плоско. Театр обнажал именно слабые стороны Достоевского, не дав социально-исторического обоснования и разъяснения его взглядов.

Параллельно с политическими Суворин ставил много пьес, главным образом мелодрам, основой которых являлись любовно-психологические перипетии. Это были пьесы, не вобравшие в себя опыта новой драмы Ибсена и Чехова. Далекие от театральной эстетики, созданной художественниками, они отличались занимательной внешней интригой, выигрышными ролями для артистов на определенные амплуа, броскими заглавиями: «Сфинкс» И. В. Шпажинского, «В красивой оправе» П. М. Невежина, «Великая грешница» В. В. Туношенского, «Золотая клетка» и «Живой товар» К. Острожского и др.

В центре этой части репертуара долгое время стояла пьеса самого Суворина с многозначительным названием «Вопрос», за которым скрывалась весьма мещанская ситуация: самоубийство жениха, узнавшего, что у его невесты было «прошлое» — связь с другим человеком. Вот какие «вопросы» волновали зрительный зал Суворинского театра. В основном его наполняла «пересыщенная, веселящаяся публика» — «сановные старички, залитые брильянтами дамы, золотая молодежь из гвардейских полков…»[[357]](#footnote-358) Такая аудитория прежде всего требовала развлечений. И, приспосабливаясь к ее вкусам, театр, официально носящий название Театра литературно-художественного общества, часто опускался до бульварной драматургии.

Политические и любовные драмы в нем перемежались оперетками, водевилями, феериями, балетными дивертисментами. В ходу были также исторические мелодрамы, пышно обставленные, с интригующими сюжетами из интимной жизни представителей высшего общества. «На сцене — и зал Венсенского дворца, и охота, и живые лошади, на которых с опасностью для жизни скачут амазоны и амазонки, и еще многое другое», а в зале «публика, жаждущая увидеть на сцене побольше королей»[[358]](#footnote-359), — так писали в рецензии об одном бенефисе.

Труппа театра была сложной. Ее ядро состояло из талантливых артистов: В. А. Мироновой, Н. Н. Музиль-Бороздиной, Е. А. Мировой, К. М. Рожковской, М. И. Свободиной-Барышевой, Б. С. Глаголина, П. Г. Баратова, С. Н. Нерадовского. В разное время здесь играли Е. П. Корчагина-Александровская, Е. Н. Рощина-Инсарова, З. В. Холмская, М. А. Михайлов, И. И. Судьбинин. Но в то же время в театре процветал фаворитизм и была масса актерского балласта, состоящего из протеже «административных руководителей театра и видных представителей мира бюрократии… Эта сытая публика, — вспоминает Е. П. Корчагина-Александровская, — владельцы собственных домов и автомобилей — придавала театру Суворина специфический характер…»[[359]](#footnote-360)

Судьбы талантливых артистов Суворинского театра складывались по-разному. Некоторые из них смогли противостоять всему плохому и вредному: умело использовали разнообразие пестрого репертуара, приобретая технические навыки; старались ставить в свои бенефисы классические пьесы; выступали на стороне в хорошем современном репертуаре. Так, творчески выросли и окрепли за время своей работы в театре Е. П. Корчагина-Александровская, Е. Н. Рощина-Инсарова, М. А. Михайлов, молодой В. О. Топорков.

Е. П. Корчагина-Александровская, работавшая у Суворина в 1908 – 1915 годы, принимала участие едва ли не во всех изредка шедших в бенефисы классических спектаклях. Сыграла Матрену во «Власти тьмы», Арину Ивановну в «Детях Ванюшина», Улиту в «Лесе», Галчиху в «Без вины виноватых», Анфису в «Волках и овцах», Пошлепкину в «Ревизоре», Фелицату в «Правда хорошо, а счастье лучше». Но и ей приходилось играть в бесчисленных «салонных» пьесах, участвовать в чисто развлекательных трюках: летать по сцене ведьмой в «Лесных тайнах», проваливаться в люки и прятаться в камни в «Шерлоке Хольмсе» и т. д. Однако и в этих условиях актриса сумела отстоять свою творческую индивидуальность.

Были среди «звезд» Суворинского театра и такие актеры, которые, сохраняя в чем-то искры таланта, в то же время приобретали черты, типичные именно для этого театра. «Он отлично постиг вкусы своей публики и умеет властвовать над этой бульварной толпой, сохраняя в самых решительных своих выступлениях оттенок “своеобразного” вкуса и грации»[[360]](#footnote-361), — писали в прессе о Б. С. Глаголине, одном из типичнейших {155} премьеров Суворинского театра. Блестящий актер, изобретательный режиссер, он был «всеяден» в части репертуара, без конца изображая добродетельных бюрократов, салонных любовников, королей и герцогов, гениального сыщика Хольмса и не менее «гениальных» воров Рафльса и Арсена Люпена. Двойственностью было отмечено и дарование В. А. Мироновой. Смолоду этой актрисе пришлось специализироваться на ролях «роковых» женщин в салонных пьесах. Играла она эти роли блестяще. Но в зрелый период своей деятельности Миронова стала обнаруживать недюжинный драматизм в создании отдельных сценических характеров.

Тот, кто не мог приспособиться или противостоять рутине Суворинского театра, погибал как художник. Режиссура Е. П. Карпова, Н. Н. Арбатова, Г. В. Гловацкого была тщательной, добросовестной, но безнадежно консервативной, замкнувшейся в рамках театральности домхатовского периода, совершенно глухой ко всем театральным исканиям эпохи. А между тем как раз в эту пору русский театр вступает в новый этап своих поисков и открытий.

Начало 900‑х годов было сложным временем перехода от общедемократического подъема, объединявшего «всех сколько-нибудь честных образованных людей, которые не могут помириться с травлей всякого свободного слова и свободной мысли»[[361]](#footnote-362), к идейной дифференциации внутри русской демократической интеллигенции. На жизни искусства тоже не могла не сказаться атмосфера всеобщего размежевания, обострения всех видов социального антагонизма, создавшаяся в стране после петербургских волнений 1901 года.

Предчувствие больших социальных перемен, надежды и чаяния, связанные с возможностью обновления жизни, рождали у ряда художников уверенность в своих силах, желание с наибольшей полнотой воплотить свои творческие замыслы. Именно в это время возникают в Петербурге такие театры, как Драматический В. Ф. Комиссаржевской, Передвижной общедоступный П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, Новый драматический Л. Б. Яворской.

Самым значительным и устойчивым явлением театральной жизни, рожденным временем общественного подъема, явился Передвижной общедоступный театр, руководимый Павлом Павловичем Гайдебуровым и Надеждой Федоровной Скарской (родной сестрой В. Ф. Комиссаржевской). Они соединили свои творческие усилия, создав сперва Общедоступный театр при Лиговском народном доме (1903), а затем, через два года, первый в России Передвижной театр, противостоящий театру коммерческого типа. Все свои усилия Гайдебуров и Скарская направили на разрешение проблемы зрителя — коренной проблемы театра тех лет.

Передвижной театр открылся 7 марта 1905 года на базе Общедоступного, аудиторией которого были питерские рабочие. Передвижной театр стремился расширить свой зрительный зал до общенародного. Конечно, этот путь требовал огромной самоотверженности. Вступая на него, «передвижники» заранее обрекали себя на бедность и непризнание в кругах театральной общественности, на каждодневную упорную борьбу против обывательских вкусов. Иногда бывало, что из какого-нибудь захолустья приходилось уезжать ни с чем, потому что хозяева помещения требовали «после спектакля — танцы», что было, разумеется, несовместимо с принципами серьезного театра. В крупных городах, привыкших к блестящим гастролерам, к коммерческим театрам, где «звезды» получали баснословные {156} ставки, скромную труппу никому не известных «сотрудников», не имевшую ни «примадонны», ни «первого любовника», поначалу встречали в штыки. Чтобы добиться внимания зрителя, «передвижникам» приходилось вести огромную просветительско-педагогическую работу.

Передвижной театр выдвинул свои особые принципы организации внутритеатрального быта, подбора репертуара, свою методику работы над спектаклем и его оформлением. В театр приглашали только неопытных, не имеющих определенной школы актеров и начинали не только с профессиональных навыков, но главное — с воспитания личности, с расширения и обогащения ее духовного мира. В своей работе с актером основатели Передвижного театра считали себя продолжателями дела, начатого В. Ф. Комиссаржевской и не доведенного ею до конца Гайдебуров создал целую систему воспитания нового актера-человека «в процессе живого театростроительства». Он считал, что «целесообразность преподавания профессиональных знаний зависит от того, насколько будущий актер представляет из себя *человека*, внутреннее содержание которого служило бы достаточным импульсом к приобретению и осмыслению знаний, потребных культурной театральной деятельности»[[362]](#footnote-363). Эта плодотворнейшая работа, предполагавшая поначалу неизбежные издержки, строжайший и постепенный отбор кадров театра, требовала времени. Потому в первые сезоны существования театру были необходимы вера в свои силы и некоторый «моральный аванс». Все это он получил в первую очередь от рабочей аудитории Лиговского народного дома, а затем от не избалованных вниманием «служителей муз» тружеников далекого захолустья.

«Даже странным кажется, что где-то, на окраине, в рабочих кварталах, играют хорошо. Петербургского рабочего вообще не балуют по части предоставления полезных и разумных развлечений. В садах попечительства о народной трезвости для рабочих — по большей части балаганные развлечения, а драма ставится или с пресно-патриотическим содержанием, или что-нибудь из переводных феерий с сыщиками и апашами во всех действиях.

Другие театры недоступны для рабочих по ценам на места, и общедоступный театр в известной степени одиноко делает хорошее дело…

Рабочие и работницы приветствовали старых знакомых — труппу Гайдебурова, — после каждого акта по нескольку раз вызывая исполнителей»[[363]](#footnote-364).

В столичной печати подобные отзывы, к сожалению, смогли появиться только в 1912 – 1913 годах, когда стала выходить большевистская газета «Правда». Но выраженное в ней отношение рабочей аудитории к театру, который они сразу признали своим, возникло с первых же его шагов, когда его зритель еще не имел своей прессы, а артисты были малоопытны и в массе своей, за исключением Гайдебурова, Скарской и ярко одаренного А. Я. Таирова, не всегда могли выдержать сравнения с блестящими профессионалами других, гораздо менее серьезных театров.

В отличие от Общедоступного Передвижной театр был сперва задуман как камерный, {157} интимный, ориентирующийся на современную психологическую драму. В первый сезон ставили пьесы, еще никогда не шедшие на сцене или даже специально написанные для Передвижного театра. Однако бедность современного репертуара, низкий идейный уровень драматургии периода реакции заставили отказаться от этого замысла. Куда важнее оказалось по-настоящему поставить одну пьесу Чехова, чем несколько второсортных «новинок». Сама жизнь подсказала «передвижникам» пути построения репертуара.

Стремление преодолеть кастовую, сословную ограниченность зрительного зала, найти дорогу к общенародной аудитории привели к взаимопроникновению двух репертуарных линий Общедоступного и Передвижного театров. С одной стороны, оказалось, что провинциальная интеллигенция нуждается в приобщении к классике не менее, чем рабочий зритель. С другой — выросшая и воспитавшаяся на произведениях Островского и Шекспира аудитория Общедоступного театра начала понимать и любить новую драму Чехова, Ибсена, Гауптмана. Модные «новинки» никогда не задерживались на сцене Передвижного и Общедоступного театров, даже если им и случалось проникать в репертуар. Кроме того, воздействие их уравновешивалось, а часто и совсем нейтрализовалось постановками шедевров мировой драматургии. Достаточно взглянуть на репертуар самых сложных в идейном отношении сезонов 1908 – 1909 и 1909 – 1910 годов, когда большинство частных театров захлестнула волна черного пессимизма или, наоборот, циничного развлекательства, чтобы в этом убедиться.

Основу репертуара Передвижного театра составляют такие пьесы, как «Власть тьмы», «Гроза», «Нахлебник», «Гамлет» «Женщина с моря» Ибсена, «Одинокие» Гауптмана, «Апостол сатаны» («Ученик дьявола») Шоу. Впервые в России ставятся «Сарданапал» Байрона и «Свыше нашей силы» Бьернсона. Выдающимся успехом пользуется «Антигона» Софокла в постановке А. А. Брянцева. И это в то время, когда героическая тема совершенно исчезает из литературы и из театра. В самые тяжелые годы реакции среди других чеховских спектаклей со сцены «передвижников» не сходит «Вишневый сад» — пьеса, исполненная светлой веры в будущее родины. В образе Трофимова Гайдебуров показал человека, сумевшего подняться над социальной ограниченностью своей среды и отнестись к ней резко критически. Такая трактовка утверждала мысль о силе революционного движения, которое захватывает в свои ряды даже таких рядовых, честных «негероев», как Петя Трофимов.

В годы реакции Передвижной театр был едва ли не единственным, способным вызывать в зрителе энтузиазм и душевный подъем. Способность эта возникала от общения с аудиторией рабочих и демократической интеллигенции, в свою очередь требовавшей от театра художественного воплощения тех импульсов, которые он вбирал от нее самой. В этом отношении показателен опыт постановки режиссером А. А. Брянцевым «Антигоны» Софокла (1908). Н. Ф. Скарская старалась сделать Антигону как можно более близкой и понятной современной аудитории. Простота, искренность, высокий душевный настрой актрисы — все это было устремлено к тому, чтобы показать: «языческая {158} Антигона, через две тысячи триста лет вновь зовет мир к величайшей свободе — освобождению человеческого духа»[[364]](#footnote-365). Смелым нововведением явилась трактовка античного хора. По существу роль его была передана зрителю. Вступая по ходу действия в диалог с хором, артисты обращались прямо в зал, от имени которого им отвечал находящийся среди публики корифей хора. Его роль исполнял сам Гайдебуров. Сидя у первого ряда кресел в своем обычном костюме, он как бы объединял сцену со зрительным залом, вовлекая публику в действие трагедии.

«Передвижники» гастролировали с этим спектаклем по всей России, заставляя думать, активно участвовать в действии античной трагедии огромную аудиторию провинциального зрителя. Злободневность и живое воздействие спектакля немедленно почувствовала цензура, приказав Гайдебурову вымарать из текста стих: «Принадлежать не может одному свободная земля!» Слово «свободная» было заменено словом «фиванская». Спектакль имел выдающийся успех и надолго остался в репертуаре Передвижного театра.

Так, с помощью Чехова, Толстого, Шекспира и Софокла «передвижники» побеждали косность обывателей и снобизм «господ театралов», принимая активное участие в одном из важнейших дел современности — в сближении интеллигенции с рабочим классом и воспитании новой, рабочей интеллигенции.

### \* \* \*

Общая картина жизни частных театров Петербурга в период реакции была невероятно пестрой и сложной. В сезон 1906 – 1907 года часть труппы Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской (бывшего в предшествующие годы самым ярым антагонистом Суворинского театра) вступила на путь поисков новых форм сценического воплощения, переживая мучительную пору далеко не во всем удачных театральных экспериментов. Другая часть разошлась по театрам столицы. Но разбуженные Комиссаржевской в период революции инициатива и общественный темперамент не могли заглохнуть. Мы видим бывших деятелей ее театра в «Пассаже» во главе новых начинаний, упорно, хотя и не всегда успешно пытавшихся следовать демократическим и реалистическим традициям. Так внутритеатральная полемика, выйдя за рамки одного коллектива, расширилась, перенеслась на подмостки нескольких театров.

В сезон 1907 – 1908 года можно назвать три новых антрепризы, возникших явно в пылу полемики с театром Комиссаржевской на Офицерской. По отношению к Суворинскому театру их положение было двойственным. Прежде всего они резко противостояли ему в выборе репертуара, опираясь на писателей-демократов, критикующих существующий строй. И в этом они в какой-то степени продолжали дело театра в «Пассаже». В плане же художественном эти театры чаще всего оставались на консервативных позициях, пользуясь методом плоского театрального натурализма, который не мог вместить в свои рамки новую драму. Режиссерами в этих театрах были тот же Арбатов и Карпов, которых давно уже переросли актеры, прошедшие школу Комиссаржевской, приобщившиеся к ее утонченному психологическому реализму, во многом сходному со мхатовским, но во многом и отличавшемуся от него.

Весной 1907 года открылся Современный театр, руководимый известным артистом императорской сцены, бывшим другом В. Ф. Комиссаржевской Н. Н. Ходотовым. Их споры о путях в искусстве начались очень давно. Еще в начале 900‑х годов они вместе мечтали уйти с казенной сцены и основать новый театр, театр Будущего, с подмостков которого художник-гражданин мог бы проповедовать самые высокие идеалы своего века. Но в последний момент Ходотов изменил свое решение, не рискнув покинуть Александринский театр. Их пути разошлись. Однако, не порывая с Александринским театром, Ходотов в то же время поддерживал связи с оппозиционно настроенными, прогрессивными кругами интеллигенции.

Труппа Современного театра состояла частью из артистов казенной сцены, частью из бывших сотрудников Театра В. Ф. Комиссаржевской. Театр пытался продолжать линию реалистического репертуара, который тем не менее оказался достаточно пестрым. Спектакли Современного театра были вызваны запросами бывших зрителей «Пассажа».

О первой же постановке в газете «Обозрение театров» писали: «Спектакль с внешней стороны напоминал недавние премьеры театра В. Ф. Комиссаржевской»[[365]](#footnote-366). Но сходство было действительно только внешним. Ориентируясь на произведения драматургов-реалистов, критически изображающих существующую действительность, {159} Современный театр и подобные ему театральные коллективы брали произведения писателей второстепенных, не рискуя обращаться ни к драмам Чехова, ни к драмам Ибсена, а Горький у них совершенно определенно не получался.

1 апреля 1907 года в Современном театре были поставлены «Варвары». Среди исполнителей находились и бывшие артисты Театра В. Ф. Комиссаржевской — И. М. Уралов (Редозубов) и А. С. Любош (Цыганов). Роль Черкуна играл сам Ходотов. Режиссировал пьесу Н. Н. Арбатов. При всем своем опыте и немалой сценической культуре это был режиссер-«натуралист», любитель «обстановочных» спектаклей, переполненных всякими бытовыми, историко-этнографическими подробностями. Ему оставались непонятны стилевые особенности драматургии Горького с многоплановостью ее образов и сюжетных линий, со сложной полифонией образной системы. Особая природа идеологических конфликтов горьковской пьесы, которую можно было понять, только исходя из общих идейных позиций писателя, определив место «Варваров» в ряду его нравственно-философских, идейно-художественных исканий, была совершенно чужда Арбатову. Не поняв сути драмы Горького, он поставил ее как веселую комедию, почти водевиль, в очень быстром темпе сменяя одну за другой жанровые сцены, между которыми не ощущалось никакой внутренней связи.

Интерес к новой горьковской пьесе был очень большим. 4 апреля «Варвары» были сыграны труппой драматических артистов под управлением В. Р. Гардина, тоже выходца из Театра В. Ф. Комиссаржевской. Бывший участник знаменитой постановки «Дачников» 1904 года, он теперь открывал весенний сезон в собственном коллективе «Детьми солнца» (премьера 13 марта 1907 года). Но хотя спектакль был тщательно подготовлен, а на роль Чепурного был приглашен Уралов, замечательно исполнявший ее два года тому назад в театре в «Пассаже», постановка не вызвала энтузиазма ни у прессы, ни у публики. В «Варварах» Гардин сам довольно удачно сыграл роль инженера Цыганова. В этой постановке, в противоположность арбатовской, все было очень всерьез, старательно обличались «варвары», пресса отмечала тщательность режиссуры. Однако в целом спектакль вышел скучным, с мучительно однообразными мизансценами и диалогами. Нерв горьковской драмы не был вскрыт. Ключ к ней, найденный уже было в начале 900‑х годов московскими художественниками и Комиссаржевской, был явно утерян. Социально-философская драма Горького, как и пьеса Л. Андреева «К звездам», поставленная летом в этом же театре, не укладывалась в рамки плоских, односторонних трактовок, устарелых натуралистических решений. И этому театральному коллективу, которым тоже руководило стремление продолжить дело театра в «Пассаже», пришлось довольствоваться пьесами второстепенных драматургов. Лучшими из поставленных пьес были «Дети Ванюшина» С. А. Найденова, «Евреи» Е. Чирикова и «Голод» С. Юшкевича. Последние две были сыграны летом 1907 года в Териоках. «Евреи» Чирикова шли в первый раз без цензурных вымарок. «Голод» же вообще ставился впервые, так как репетировавшаяся в 1905 году в Театре В. Ф. Комиссаржевской драма Юшкевича была запрещена цензурой.

Сборные труппы театров Ходотова и Гардина, лишенные по-настоящему талантливых, ищущих режиссеров, не могли ответить на сложные запросы общественной и художественной жизни. Но само их появление свидетельствовало о жизненности демократических идей, о том, что реакции не удалось до конца подавить настроения предшествующего периода. 20 сентября 1907 года постановкой «Детей Ванюшина» открылся Петербургский театр Н. Д. Красова, бывшего администратора и актера Театра В. Ф. Комиссаржевской. Следующим спектаклем были горьковские «Мещане». Но ни тот, ни другой спектакль не стал значительным событием театральной жизни Петербурга, несмотря на участие Е. П. Корчагиной-Александровской, выступившей в ролях Ванюшиной и Бессеменовой. Вместе с тем в рамках бытового реалистического направления отдельные роли и постановки театра имели успех и определенный общественный резонанс. Корчагина-Александровская, например, восхищала зрителей в пьесе Г. Запольской «Мораль г‑жи пани Дульской». «Ее Дульская — вылитая буржуйка!.. Глядя на нее, вы чувствуете себя в гуще буржуазии, наблюдаете эту превратную “нравственность” фарисейства, подлую сытость»[[366]](#footnote-367).

Вершиной достижений Театра Красова была постановка пьесы В. В. Протопопова «Черные вороны». Эта пьеса, с одной стороны, была вполне по плечу постановщикам и артистам, а с другой — поднимала злободневный общественный вопрос о происках религиозных сектантов. Стиль пьесы Протопопова вполне совпадал с режиссерской манерой Арбатова, не требуя {160} от него ни многоплановости, ни символических обобщений, ни постижения внутренних, духовных конфликтов, скрытых за внешним сюжетом. Но вскоре спектакль был запрещен Столыпиным.

Антреприза Красова тоже оказалась недолговечной. После ее краха в 1908 году возник Петербургский театр М. Т. Строева. Его труппа состояла из молодых актеров, уже в течение пяти лет вместе выступавших в провинции. Театр открылся 1 октября «Королем» Юшкевича, Спектакль имел шумный успех. Очень скоро обнаружилось, что репертуар театра страдает идейным и художественным эклектизмом. Рядом с «Дядей Ваней» Чехова, с пьесами Г. Запольской, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Чирикова шли пустые «костюмные» мелодрамы из жизни светского общества или детективы с похищением бриллиантов и «роковой» любовью. Руководство театра судорожно металось, не зная, на какие слои публики ему ориентироваться. В декабре 1908 года неожиданно поставили «Весенний поток» А. Н. Косоротова — пьесу, отражавшую настроения предреволюционного подъема, а через неделю показали «Рабынь веселья» В. В. Протопопова и «Карьеру г‑жи Оль-Штейн» К. Н. Сахарова, надеясь поразвлечь богатых и пресыщенных буржуа. Заигрывания с самыми противоположными слоями публики не спасли театр от провала. Едва дотянув до конца сезона, он был вынужден закрыться.

В то же время в Петербурге осуществлялись попытки создания театров иных направлений. 11 октября 1907 года спектаклем из двух пьес Гофмансталя (трагедия «Электра» и драматический этюд «Смерть Тициана») открылся Театр товарищества драматических артистов под управлением известного режиссера А. А. Санина. Соратник Станиславского еще по Обществу искусства и литературы, работавший со дня основания до 1902 года в Художественном театре, а затем до 1907 года — в Александринском, Санин был яркой театральной фигурой той поры. Уйдя с казенной сцены, он решил создать свой коллектив.

Постановка Гофмансталя совершенно ошеломила театральный Петербург глубоким и органичным синтезом разнообразнейших художественных элементов. Ощущение стиля эпохи, высокое мастерство в разработке массовых сцен, сочетание этнографической точности с яркой театральностью живописных образов, выраженных в красках, костюмах, декорациях, — все было внутренне объединено безудержной страстностью художника-режиссера, его огромным темпераментом. Особенный успех имела «Электра», захватившая буйством режиссерской фантазии, щедростью красок, разнообразием внутренних и внешних ритмов. Артистка М. Л. Роксанова великолепно передавала трагическую сосредоточенность и внутреннюю целеустремленность своей героини, живущей одной мыслью — отомстить за отца. Ее исступленная радость в финале, выразившаяся в бурной пляске, потрясла зрителей своей стихийной силой. После премьеры театру Санина предрекали большое будущее, мечтали о том, что из него вырастет второй Художественный. Однако следующий же спектакль показал, что определенного метода у режиссера еще нет. Пьеса Ибсена «Союз молодежи» была неудачной и последней постановкой театра. Как ни странно, в этой пьесе Санин соскользнул назад, в ту область бытового, обстановочного реализма, близкого к натурализму, из-за которого он покинул Александринский театр. В погоне за «иллюзией жизненности», за стилем обстановки, костюмов, декораций забывалось то, что с такой яркостью и силой выразилось в «Электре» — особенность пьесы, внутренний, духовный ритм героев, сущность их борьбы.

### \* \* \*

Между тем в жизни частных театров Москвы и Петербурга назревали перемены. Возникшие в 1908 году Петербургский новый драматический театр Ф. Н. Фальковского, а на следующий год московский Театр К. Н. Незлобина стали ареной поисков таких разных по творческому почерку и идейно-эстетическим позициям режиссеров, как А. А. Санин, К. А. Марджанов, Ф. Ф. Комиссаржевский.

Петербургский новый драматический театр начал свою работу в 1908 году в русле бытового направления. Главным режиссером его в первом сезоне был покинувший Суворинский театр Е. П. Карпов. Его деятельность была отмечена хорошей постановкой пьесы Л. Андреева «Дни нашей жизни». Главную роль студента Глуховцева исполнял превосходный артист П. В. Самойлов. Содержание пьесы, ее лирический надрыв, ноты щемящей безысходности и в то же время глубокая человечность, задушевность, с которой изображены характеры молодых героев, — все это необычайно импонировало широкому зрителю, особенно студенческой молодежи.

В 1909 году после прекращения в Петербурге спектаклей труппы В. Ф. Комиссаржевской Новый драматический театр занял ее здание {161} на Офицерской улице. Выдающийся успех «Дней нашей жизни» определил и выбор ведущего драматурга театра. Им становится Леонид Андреев. С осени 1909 года он входит в репертуарную комиссию и передает театру право постановки всех своих пьес. Причем решение ставить «Анатэму» сразу же приводит к необходимости сменить главного режиссера. Е. П. Карпов — режиссер-«бытовик» совершенно разошелся с автором во взглядах на постановку этой пьесы, сложно совмещавшей в себе реально-бытовой и условный планы. В сезоне 1909 – 1910 года труппу Петербургского нового драматического театра на Офицерской возглавил А. А. Санин.

В это же время в Москве возник новый театр под руководством К. Н. Незлобина, видного театрального деятеля, до сих пор державшего крупные антрепризы в провинции. Главным режиссером его стал К. А. Марджанов. Цели обоих театров — петербургского и московского — были в общем одинаковы. Во-первых, приобщить зрителя к новинкам современной, в первую очередь отечественной, драматургии. Во-вторых, режиссеры стремились освоить опыт Вс. Э. Мейерхольда; как бы проверить на зрительской массе, в повседневной театральной практике то, что было им открыто в экспериментах московского Театра-студии на Поварской и петербургского Драматического театра на Офицерской.

В работе Марджанова и Санина выразилось характерное для тех лет стремление объединить в одном спектакле противоположные стилистические принципы, создать театр, который синтезировал бы в себе лучшие качества разных направлений. Но на деле это зачастую приводило не к синтезу, а к эклектизму, нарушая цельность спектакля. Стремясь следовать в своих постановках принципам художественной стилизации, Марджанов и Санин утверждали многое из мейерхольдовских открытий и достижений. Одновременно они повторяли и его ошибки, делая подчас то, что для самого Мейерхольда в 1909 – 1910 годах уже было пройденным этапом.

Осенью 1909 года Незлобии пригласил Марджанова в свой театр в Москве. В течение сезона 1909 – 1910 года режиссер создал в нем четыре спектакля — «Колдунью» Е. Чирикова, «Черные маски» Л. Андреева, «Ню» О. Дымова, «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана. В постановке этих пьес Марджанов выступил против «обстановочного» бытовизма, против излишней детализации в оформлении, которому вообще-то он придавал очень большое значение.

В области специфически театральных поисков у Марджанова были и значительные достижения, сохранившиеся надолго, достижения и огорчительные неудачи. Интересной была постановка пьесы Гауптмана «Шлюк и Яу». Марджанов задумал ее так, как могли бы сыграть «заезжие комедианты шекспировской эпохи»[[367]](#footnote-368): без декораций, с указанием места и времени действия на специальных «дощечках». Введенные в спектакль «охотники» исполняли роль «живых ремарок», передавая авторские описания. Сукна глубокого серо-оливкового тона образовывали фон, на котором были сгармонированы «солнечная гамма костюмов» и минимальное количество предметов, необходимых по ходу действия. «Только по намекам… я указывал общее очертание ограды замка или арок парадного замка»[[368]](#footnote-369), — вспоминает Марджанов. Освобождение {162} сцены вызвало к жизни другую не менее важную проблему — пластики актера, его физического воспитания.

С постановкой модной в те годы пьесы О. Дымова «Ню» был связан сценический курьез, отражавший крайности театрального новаторства тех лет. Стремясь к предельной простоте форм и желая сосредоточить зрительское внимание на внутренней жизни персонажей, Марджанов оформил спектакль только в двух красках — коричневой «для тени» и слоновой кости «для света». Результат получился совершенно обратный замыслу. Все внимание публики было устремлено на коричневые папиросы, коричневую воду в графинах и такую же обстановку, вызывавшие, по воспоминаниям режиссера, дружный хохот в самых неподходящих местах.

В эти годы размах и творческая увлеченность Марджанова (да и не одного его) то и дело сталкивались с противоречиями в мировоззрении современных драматургов.

Наиболее противоречивой работой Марджанова в московском Незлобинском театре были «Черные маски» Л. Андреева. Написанная в 1908 году и тогда же впервые поставленная Ф. Ф. Комиссаржевским на сцене Петербургского драматического театра, пьеса эта была исключительно характерным явлением искусства своей эпохи и ставилась во многих театрах России. Содержание драмы следующее.

Герцог Лоренцо, молодой рыцарь-крестоносец, красавец и обладатель прекрасного замка, окружен любовью верных друзей, прелестной жены Франчески и преданных слуг. Он твердо верит в свое предназначение — бороться с тьмой и мраком, зажигая повсюду огни разума, радости, веселья и счастья. В замке Лоренцо бал. Но вместо желанных гостей появляются чудовищные черные маски — порождения тьмы, олицетворяющие собою как раз тот мрак, бороться с которым призван Лоренцо. Рыцарь потрясен: оказывается, «огонь среди ночи опасен», он рождает не свет в темных душах, а мрачных чудовищ, которые поглощают его. В этой пьесе, отразившей тревогу и смятение, охватившие часть интеллигенции в послереволюционную пору, сказались слабость и противоречивость мировоззрения Андреева. В его творчестве человек всегда оставался бессильным перед остро ощущаемой, но не понятой им диалектикой жизни.

Марджанов строил спектакль по принципу субъективной монодрамы, где все происходящее изображалось как бы через призму восприятия одного героя. Но, несмотря на всю изобретательность режиссера, замысел его потерпел неудачу. Актеры, наряженные «черными масками», не понимали, кого им надо изображать, и никак не могли «превратиться» в бесплотных духов.

1909 – 1910 годы в русском театре проходили под знаком драматургии Андреева. МХТ поставил «Анатэму», у Незлобина после «Черных масок» шли «Анфиса» и «Gaudeamus», в Театре Корша играли «Дни нашей жизни», наконец, Петербургский новый драматический театр прямо называли театром Леонида Андреева.

Первой постановкой А. А. Санина на сцене Петербургского нового драматического театра была драма Андреева «Анфиса». Взаимную ненависть полов, пагубные страсти героев Андреев изображал вне всякой связи с общественной ситуацией и средой. Герой пьесы Костомаров не в силах противиться сменяющим друг друга влечениям к женщинам, которые его окружают. {163} Ситуация обостряется тем, что все три объекта его страсти — родные сестры. «Безлюбая» любовь, эгоистическая, лишенная какого бы то ни было нравственного начала, не имеющего никакой перспективы развития, тлеет, чадит, задыхается в припадках обоюдной злобы и, выродившись в половую психопатию, кончается преступлением. Так было всегда и так останется вечно. Человеку никогда не суждено справиться со своими низкими страстями, зло заключено в его природе и непреодолимо — считает автор. А. А. Санин, стараясь следовать авторскому замыслу, трактовал образ Костомарова внесоциально, только как «жертву страсти, бунтующей крови, костомаровщины»[[369]](#footnote-370). Отношение публики к спектаклю было двойственным. С одной стороны, определенный интерес к постановке больных вопросов времени, с другой — явная неудовлетворенность позицией автора.

Через два месяца «Анфиса» была показана в Москве на сцене Театра Незлобина. Здесь пьеса имела больший успех благодаря интересному исполнению роли главной героини Е. Н. Рощиной-Инсаровой, специально для этого приглашенной из Петербурга. Все же лучшую часть зрителей не мог удовлетворить пессимистический взгляд Андреева на жизнь и на человека. «… Он затрагивает по преимуществу *социальные* темы, — писал об Андрееве В. Воровский. — … Но нельзя ни разрешить, ни осветить вопросов жизни… когда не веришь в жизнь, когда оцениваешь *бытие*, исходя из апологии *небытия*. Можно отрицать *данную* жизнь во имя другой, лучшей жизни… Но жизнь в целом… не может быть понята или разрешена умом, отрицающим жизнь, не видящим впереди ничего, кроме смерти, безумия и тьмы»[[370]](#footnote-371).

Третьей постановкой Петербургского нового драматического театра была нашумевшая в то время пьеса Л. Андреева «Анатэма». Далеко не во всем соглашаясь с трактовкой Московского Художественного театра, усилившего общественно-социальные мотивы пьесы, Андреев возлагал особые надежды на постановку А. А. Санина, где, как ему казалось, он мог последовательнее провести свой замысел.

Премьере «Анатэмы» предшествовала большая режиссерская работа. Детальнейшим образом были продуманы массовые сцены, костюмы и гримы всех персонажей — до последнего эпизодического лица. В центре спектакля, по замыслу режиссера, должна была находиться библейски монументальная фигура Давида Лейзера. «… Санин как режиссер возлюбил Лейзера, — писала после премьеры Л. Я. Гуревич. — Его он поставил в центре трагедии и, усмотрев в нем черты почти сверхчеловеческие, сблизив его историю… с мировою легендою, придал всей своей режиссерской фантастике слегка восточный колорит»[[371]](#footnote-372). Некоторые массовые сцены были решены Саниным в духе фантасмагорической живописи Гойи, которая, по его замыслу, наиболее соответствовала представлениям Анатэмы о дьявольской дисгармонии и хаосе мира.

Интересный по замыслу спектакль не имея успеха. Прежде всего не удались обе ведущие роли — Анатэмы (М. Я. Муратов) и Лейзера {164} (В. В. Александровский). Первый подменил философское содержание образа внешним пластическим рисунком, весьма вычурным и надуманным. Второму, хорошему исполнителю бытовых ролей, не хватало пафоса и драматизма. В результате в спектакле не произошло главного — столкновения милосердия и человечности с дьявольским скепсисом и рассудочным цинизмом.

Последней постановкой А. А. Санина на сцене Петербургского нового драматического театра была драма К. Гамсуна «На закате». Тема отступничества от идеалов молодости, духовного ренегатства интеллигента, ученого Ивара Карено, была, конечно, актуальна в годы реакции. В спектакле «чувствовались обычная режиссерская энергия Санина и та художественная даровитость его, которую он проявляет в реалистических постановках»[[372]](#footnote-373). Таким образом, именно реалистическая манера постановки, психологический реализм, близкий к художественникам, оказались наиболее органичны для такого режиссера, как Санин. С его уходом (в апреле 1910 года) Петербургский новый драматический театр сразу утратил свою индивидуальность, перестал быть тем театром, от которого можно было ждать поисков и художественных открытий.

### \* \* \*

Как раз к этому времени в театральной жизни Москвы, а с осени 1911 года и Петербурга все большую роль начинает играть Театр Незлобина. В 1910 – 1913 годах именно он в своих постановках отразил состояние крайнего идейного разброда среди некоторых слоев русского общества.

В судьбе Незлобинского театра особую роль сыграл выдающийся театральный критик Николай Ефимович Эфрос. Это был один из первых деятелей театра, поддержавших некогда молодой МХТ, горячим поклонником которого он оставался до конца жизни. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко высоко ценили мнение Н. Е. Эфроса. Любовь к художественникам не сделала его «ни односторонним, ни слепым, — писал об Эфросе Н. Д. Волков. — Он с повышенным интересом относился ко всему многообразию театральной жизни своего времени. Он был летописцем не только Художественного театра, но и театральной Москвы своего времени. По его рецензиям, статьям, фельетонам можно составить полное представление о московских сезонах 90‑х годов XIX века и первого пятнадцатилетия XX века»[[373]](#footnote-374).

С момента возникновения Театра Незлобина в Москве Эфрос буквально не пропускал ни одной его премьеры. Малейшее проявление антиобщественных, декадентских тенденций в репертуаре Незлобинского театра получали немедленный и решительный отпор на страницах «Русских ведомостей» в статьях Эфроса, писавшихся ночью, после спектакля и печатавшихся на другой же день. Это был поистине огромный труд, до сих пор еще в достаточной степени не оцененный.

В отличие от Театра Корша, сильного главным образом актерскими индивидуальностями, Незлобинский с самого начала развивался как ярко выраженный режиссерский театр. После ухода К. А. Марджанова в нем оказались три режиссера: сам К. Н. Незлобии и вновь приглашенные Ф. Ф. Комиссаржевский и В. К. Татищев. Комиссаржевский ставил, как правило, классику. Незлобина, «одержимого» театром, неплохого актера и режиссера, привлекала современная драматургия, поднимающая острые общественно-нравственные вопросы. Однако как антрепренер, заинтересованный прежде всего в материальном благополучии театра, Незлобии понимал, что в настоящих условиях опираться на современную пьесу рискованно. Классическое же произведение могло оказаться не по силам труппе или не по вкусу большинству зрителей. Поэтому, как и многие антрепренеры коммерческого театра, Незлобии делал ставку на мелодраму, которая обеспечивала прочные сборы и неизменный успех у самых широких слоев публики. Лучшие пьесы этого жанра он режиссировал сам, более заурядные — обычно Татищев. На постановку мелодрамы Незлобин не жалел никаких средств. По богатству и пышности костюмов и декораций его спектакли не уступали Суворинскому театру, в то же время намного превосходя его художественностью, вкусом, отбором самого драматургического материала. Не все мелодрамы были рассчитаны на «кассового зрителя», на буржуазно-обывательскую публику, лучшие из них имели определенную значимость.

Одной из самых сложных проблем театра вообще и Незлобинского в частности была в то время проблема современной отечественной драматургии. Постановка пьес М. Горького, Л. Андреева, Ф. Сологуба и разгоравшиеся вокруг них {165} споры в прессе отражали всю остроту борьбы буржуазных, демократических и пролетарских тенденций русского общества, все противоречия духовной жизни широких слоев интеллигенции в период реакции. Мы уже говорили о постановках пьес Л. Андреева. В 1910 году Незлобии сам поставил в своем театре инсценировку известного романа Ф. Сологуба «Мелкий бес». Не имея сколько-нибудь большой художественной ценности, этот спектакль послужил поводом для серьезного разговора о «передоновщине» в жизни и «сологубовщине» в искусстве. Вопрос ставился о позиции писателя, о его отношении к отрицательным явлениям действительности. «Сологуб не говорит “нет” Недотыкомке, — писал Блок еще в 1908 году, — он связан с нею тайным обетом верности. Сологуб не променяет мрака своего бытия ни на какое иное бытие. Смешон тот, кто примет песни Сологуба за жалобы»[[374]](#footnote-375).

То, что относилось к прозе Сологуба, еще ярче обнаруживалось на сцене. Отсюда возникал вопрос о мере в изображении жутких явлений реакции. Нарушение этой меры делало произведения Сологуба не орудием борьбы с ними, а орудием растления человеческих душ, рассадником нездоровых настроений. «Перед нами испугавшийся, бессильный человек, — писали о Сологубе в журнале “Театр и искусство”, — … смерть — желанная мечта. Жизнь — несчастье, горе, а все, что эту жизнь поддерживает, вызывает не любовь, а злобу, ненависть… Ужас, совершенно безысходный»[[375]](#footnote-376).

Через месяц Незлобии предложил на суд зрителя еще один спектакль по пьесе Сологуба «Победа смерти». «Театр Незлобина совсем “осологубился”»[[376]](#footnote-377), — острили театральные критики.

«Победа смерти» была впервые поставлена Вс. Э. Мейерхольдом осенью 1907 года в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. Сама Комиссаржевская никогда в этой пьесе не играла, и спектакль ей очень не нравился.

Пьеса Сологуба за сложной символикой образов таила полемику с духовными устремлениями Комиссаржевской, являя собою попытку опровергнуть дело всей ее жизни. Недаром статью, посвященную памяти артистки, Сологуб назвал «Восходящая Альдонса»[[377]](#footnote-378) — по имени героини своей пьесы. В статье по существу проводилась та же мысль, что и в пьесе, — о тщетности и бессмысленности подвига в жизни и в искусстве. Через всю пьесу проходит мотив усталости и безнадежного разочарования во всякой борьбе за свободу и счастье. «Как я устала! Боже мой, как я устала!» — говорит Дульцинея в прологе. «Мне страшно… я устала…», — вторит ей ее дочь Альгиста, которая перед смертью убеждается, что люди «хотят быть рабами», «только рабами».

В Театре Незлобина пьеса была поставлена в феврале 1910 года, через несколько дней после того, как русское общество проводило в последний путь В. Ф. Комиссаржевскую. По всей России ее похороны вылились в потрясающую по мощи демонстрацию. Жизнь и смерть Комиссаржевской были прямым опровержением всякой сологубовщины.

{166} На сцене Незлобинского театра «Победа смерти» ставилась без широковещательного пролога: тем более смысл ее оставался непонятен. За вычурностью формы и претензиями на трагедию крылся лишь «кровавый анекдот», бесцельно жестокий, лишенный значительности и силы, не имеющий права на обобщения, на которые рассчитывал Сологуб. Потуги автора и театра наладить некий «тайный» контакт со зрительным залом были тщетны. И тогда Незлобии ухватился за Горького — автора, несколько лет тому назад принесшего ему славу и приведшего его на столичную сцену.

Через два месяца после провала «Победы смерти» были показаны «Варвары». Пьеса впервые ставилась на московской сцене. Но спектакль воочию показал всю разницу между рижской антрепризой Незлобина, где в годы революции в режиссуре Марджанова шли первые горьковские пьесы, и теперешним московским театром. Здесь уже не было режиссера, который смог бы понять произведение Горького и увлечь его замыслом труппу. К тому же эклектичность репертуара театра не способствовала созданию той атмосферы, которая требовалась в работе над горьковской драмой.

Скука и недоумение царили 19 апреля 1910 года на сцене и в зале Незлобинского театра на премьере «Варваров». «… Слажен спектакль торопливо, — писал Эфрос. — … Получалась какая-то толчея, скучная и досадная…

Не разобрались и в ролях»[[378]](#footnote-379).

Спектакль действительно вышел бестолковый и скучный. Поверхностно и безлико были сыграны основные роли. И все-таки провала в полном смысле слова не произошло. В труппе был ряд сильных артистов. Занятые, к сожалению, во второстепенных ролях, они вносили живую струю в этот в целом неудачный спектакль.

К концу 1910 года в общественной жизни страны стали ясно проступать предвестия будущих перемен. Политическая реакция и идейный разброд не ослабевали. Но одновременно росло сопротивление пока еще глубоко скрытых сил грядущего подъема. Первым отражением этого в искусстве явилось, как и на рубеже веков, творчество Горького.

Новая пьеса Горького «Чудаки», как и другие, отличалась определенностью и непримиримостью авторских позиций, четкостью социально-психологических характеристик. В ней ставилась острейшая проблема эпохи реакции — проблема борьбы за русскую интеллигенцию. Недаром эмигрантам-большевикам в Париже она показалась «рентгеновским снимком людей и настроений», с которыми они «после поражения первой революции непосредственно сталкивались и в России и за границей среди интеллигенции»[[379]](#footnote-380).

Неудивительно, что, получив от автора рукопись пьесы, К. Н. Незлобин так и не решился на ее постановку. Ведь позиции Потехиных были «рентгеновским снимком» со взглядов авторов современных пьес, шедших в то время в его театре. Вместе с Горьким надо было отстаивать определенные убеждения, надо было бороться. Незлобии же хотел угодить всем, ставя на своей сцене одновременно произведения и Горького, и Андреева, и Сологуба, а в дальнейшем — и Арцыбашева. Прочитав «Чудаков» он, очевидно, понял, что в этом случае «мира» не будет, и осторожно отошел в сторону.

Скандал в связи с постановкой «Чудаков» разразился в Петербургском новом драматическом театре, которым после ухода из него А. А. Санина руководил заурядный актер и режиссер Р. А. Унгерн. Режиссер К. Т. Бережной, рискнувший в сентябре 1910 года поставить «Чудаков», не увидел главного в пьесе — конфликта двух противоположных взглядов на жизнь, ведущего идеологического конфликта горьковской драматургии. Ни в одном из критических отзывов на спектакль не было и намека на суть дискуссии Мастакова с Потехиным.

Мастакова играл актер Н. Н. Рыбников, который «дал типичную фигуру… любовника-простака из купчиков»[[380]](#footnote-381) и провел всю роль в водевильном тоне. Идейного противника Мастакова — «воинствующего» пессимиста Вукола Потехина вообще как бы не заметили — ни пресса, ни режиссер Бережной, сам исполнявший эту роль. После нескольких представлений руководство было вынуждено снять пьесу с репертуара. Злорадству реакционной прессы не было границ.

Осенью 1910 года Незлобинский театр приобретает право постановки только что написанной М. Горьким «Вассы Железновой». Ставил пьесу сам Незлобии. Премьера состоялась 8 февраля 1911 года. Успех был большой и несомненный, несмотря на то что исполнение главной роли не удалось яркой бытовой актрисе Васильевой. Ей не хватало силы характера, стихийной мощи натуры, трагизма, чтобы раскрыть сложный образ Железновой.

{167} Критики, упрекавшие автора в недостаточной, мотивировке преступлений Вассы[[381]](#footnote-382), имели на то некоторые основания. В первом варианте, впоследствии коренным образом переработанном Горьким, еще не было точной классовой характеристики персонажей, отсутствовал образ Рашели, а тем самым — и изображение смертельной схватки двух миров, объясняющей жизненные цели и одновременно трагедию Вассы Железновой.

Одной из самых ярких личностей в труппе Незлобинского театра был Федор Федорович Комиссаржевский. Наиболее силен он был в постановке классики. Его спектакли «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, «Мещанин-дворянин» Мольера. «Принцесса Турандот» Гоцци, «Фауст» Гете отличались оригинальностью замысла, необычайной театральностью, новизной трактовок, возбуждая горячие споры в прессе. Комиссаржевский внес в Театр Незлобина высокую требовательность к актеру.

Много было сделано Комиссаржевским в области оформления спектакля. Он привлек в театр талантливых художников Н. Н. Сапунова, А. А. Арапова, Б. М. Кустодиева. Гармоническому сочетанию звуков, красок и линий в едином стиле спектакля должны были соответствовать и движения актеров в разных сценических плоскостях, и весь пластический рисунок действующих лиц на сцене. Человеческая фигура как бы вписывалась в общий декорационный замысел, сочетаясь с архитектурными линиями, которые, по мысли режиссера, должны были обладать определенным внутренним смыслом.

В сентябре 1912 года Комиссаржевский поставил первую часть «Фауста» Гете. До этого спектакля ставились лишь отдельные сцены трагедии или же переделки, авторы которых сводили текст Гете к уровню оперных либретто, совершенно игнорируя философское содержание трагедии. «… Комиссаржевский первый сломал ужасную традицию оперных постановок драматического “Фауста”, — писал Н. Волков, — вывел трагедию на широкий путь философского истолкования и попытался дать ей стройное сценическое воплощение»[[382]](#footnote-383).

Эта попытка не во всем удалась. Интересный замысел режиссера не был полностью воплощен на сцене Театра Незлобина, несмотря на колоссальную затрату сил, времени, творческой энергии и средств. Прежде всего в театре не было актера, способного поднять главную роль. Исполнявший Фауста А. В. Рудницкий не обладал достаточными качествами, чтобы воплотить образ титана, рвущего путы средневековья и навеки оставшегося символом неукротимой жажды действия, борьбы, познания, высшего напряжения человеческой воли в стремлении к истине и счастью.

Гораздо интереснее оказался исполнитель роли Мефистофеля А. Э. Шахалов. Этот образ был задуман Комиссаржевским очень сложно, как олицетворение второго «я» самого Фауста. Режиссер хотел показать, что созидательное и разрушительное начала борются не только во внешнем мире, но и в душе, в сознании человека. Величие Фауста в том, что он побеждает в себе мефистофельское, хаотическое начало. Шахалову не удалось полностью осуществить замысел режиссера. Но все его исполнение, умное, {168} своеобразное, пластически выразительное, производило неотразимое впечатление не только на зрителя, но и на игравших с ним партнеров.

Образ Маргариты в исполнении Веры Леонидовны Юреневой был большим достижением этого спектакля. Юренева начинала свой творческий путь в провинции, и выступление на сцене московского театра в роли Маргариты было для нее серьезным испытанием. «Она была скупа на слезы, скупа на внешнее разнообразие, на эффекты, — писал Эфрос — Она вся ушла внутрь, в переживания Гретхен… Была глубоко трогательна ее наивная любовь, ее проснувшаяся страсть, было больно от ее тревог и мечтаний, была глубоко скорбна ее молитва, и было страшно ее безумие в тюрьме»[[383]](#footnote-384).

Из остальных исполнителей выделялся Д. Я. Грузинский в роли Зибеля, который у него совершенно неожиданно для зрителей превратился в фигуру ярко колоритную и характерную для своей среды и эпохи.

Всю глубину философского содержания «Фауста» очень трудно было раскрыть даже в 22‑х картинах. Действие спектакля развивалось сразу в двух планах: реальные картины сменялись фантастическими, олицетворяющими обман и иллюзорность тех чувственных искушений, через которые проводит Фауста Мефистофель. Эпизодам, имеющим характер грубо-плотский, лишенным духовной основы («Погреб Ауэрбаха», «Кухня ведьм», «Вальпургиева ночь»), противостояли возвышенно-лирические, напряженно-интеллектуальные сцены, требующие совершенно иного оформления, иной манеры игры.

Не все из интересных замыслов было осуществлено в равной степени успешно. Основным недостатком постановки была ее громоздкость. Однако общая тенденция этого спектакля, утверждавшего силу человеческого духа, красоту деяния, была очевидна. «Фауст» явился лучшей отповедью сплошной панихиде по человечеству, которую отслужили в своих пьесах многие современные драматурги на сцене того же театра.

После нескольких первых представлений, на которых побывала театральная общественность, зрительный зал Незлобинского театра оказался полупустым. Мыслящая интеллигенция и студенчество не могли обеспечить больших сборов. Буржуазной публике нечего было делать на этом спектакле. Чтобы донести его до рабочей аудитории, надо было обречь себя на подвижническую судьбу театра Гайдебурова и Скарской, которые сами шли к малоимущему, забитому нуждой зрителю, ведя при этом огромную общественно-просветительскую работу.

Идя на поводу у «кассового» зрителя, преследуя коммерческие цели, Незлобии через два месяца после «Фауста» поставил «боевик», сенсационную новинку — «Ревность» Арцыбашева. Материальные дела театра сразу поправились, но противоречия внутри его коллектива еще более углубились. В. Л. Юреневой, по ее собственному признанию, пришлось сменить поэтический образ Маргариты «на кошачьи повадки ничтожнейшей дамочки из пьесы Арцыбашева… Разве не ужасно, что именно Гете и Арцыбашев вдруг встали рядом?»[[384]](#footnote-385) Этот вопрос, вероятно, задавала себе не одна В. Юренева.

С осени 1911 года К. Н. Незлобии значительно расширяет свою антрепризу. Он открывает второй театр в Петербурге на месте распавшегося Нового драматического театра. Открытие петербургского Театра Незлобина было встречено с интересом. Как раз к этому времени жизнь столичных частных театров значительно потускнела. Самым крупным из них после краха Нового драматического театра оставался Суворинский, реакционность которого все более усугублялась.

После смерти А. С. Суворина (летом 1912 года) театр перешел в руки его наследников. Он сохранил свою прежнюю политическую ориентацию. Его репертуар и сценический стиль все более приобретали декадентский, внешне «модернизированный» характер. Лучшие актеры реалистического плана окончательно покидали его подмостки. Перспективой Суворинского театра стало медленное умирание вместе с тем миром, порождением которого он был.

Однако в 1911 – 1913 годах Суворинский театр все еще был оплотом буржуазного искусства. Вокруг него то и дело вспыхивали и быстро затухали, не успев как следует разгореться, небольшие очажки этого искусства. Наиболее «устойчивым» из театров типично развлекательного характера был Литейный театр. Он был основан в 1909 году предприимчивым антрепренером В. А. Казанским как «театр ужасов», призванный щекотать нервы пресыщенных буржуа. Действие пьесок, шедших на его сцене, протекало в клинике нервных болезней, в доме умалишенных, в трущобах, среди подонков общества. Репертуар пестрел такими названиями: «Мороз по коже», «Гильотина», «Страшная смерть», «Одержимый бесом», «Женщина и зверь». Содержание последней, например, заключалось в том, {169} что безработный переодевается в обезьяну и имеет успех у богатых женщин. «Театр ужасов» не привился даже в буржуазно-обывательской среде. «У нас говорят: “столько ужасов в жизни” — и дополнительно ищут эстетического умиротворения»[[385]](#footnote-386), — писал Кугель.

Приспосабливаясь к потребностям обывателя уже в следующем сезоне Литейный театр стал «угощать» своего зрителя «новыми сенсационными комедиями», забавными сценическими пустячками и балетными дивертисментами. Ежегодно меняя репертуар, помещения, руководителей, Литейный театр по существу продолжал оставаться тем, чем он был с самого начала — буржуазным развлекательным театром. Его репертуар по своему характеру почти совпадал с одной из линий репертуара Суворинского театра. В первом шла так называемая «литейная вермишель», состоящая из оперных эскизов, одноактных мелодрам и комедий, пантомимы и танцев; во втором — так называемая «Мозаика», в которой, по словам рецензента, «бедные актеры должны и петь, и плясать, и в дуду играть, и заманивать публику невообразимо пестрым репертуаром, где Шекспир и Островский чередуются с балетом и опереткой декадентского пошиба…»[[386]](#footnote-387)

Наряду с театрами буржуазно-развлекательного, салонного или эклектического типа каждый год продолжали возникать театры узкоспецифического профиля. В основном это были театры, различным образом ставящие проблему традиционализма в искусстве, стремящиеся к сценическому воспроизведению стилей былых эпох. Так, например, в театре «Стиль» Д. М. Мусиной известный режиссер Александринского театра Ю. Э. Озаровский в пьесах Уайльда, Гофмансталя, в пушкинском «Пире во время чумы» пытался восстановить стиль изображаемой эпохи, основываясь главным образом на художественных аналогиях литературного материала и живописи. Все эти начинания вызывали определенный интерес театральной общественности, но не могли быть долговечны, так как не отвечали интересам широких зрительских масс. На общем фоне петербургской жизни Театр Незлобина поначалу оказался наиболее серьезным. Самыми значительными из постановок этого периода были «Горячее сердце» Островского, оформленное по эскизам Кустодиева, и инсценировка повести Достоевского «Идиот». Роль Настасьи Филипповны сыграла талантливая артистка Е. Т. Жихарева, перешедшая к Незлобину от Корша. Ставил оба спектакля новый режиссер Н. Н. Званцев.

Осенью 1913 года была поставлена «Орлеанская дева» Шиллера с той же Жихаревой в заглавной роли, в интересных декорациях К. С. Петрова-Водкина. Этот спектакль при всей спорности его трактовок выражал прогрессивные настроения нового времени, времени «нужды в героическом». Театр верно почувствовал, что все опять хотят «чего-то яркого, возбуждающего», непохожего на жизнь. «Наше время тоскует по герою, — писал один из рецензентов спектакля. — Русская жизнь вышла из {170} своей сонной хмари… И от театра… мы требуем действия, *больших* чувств и *больших* бурь»[[387]](#footnote-388).

Спектакль Незлобина в какой-то степени удовлетворял эту потребность. Образ, созданный Жихаревой, был сложен. Она отваживалась играть Иоанну при жизни Ермоловой и играла ее совсем по-другому, в более мягких, приглушенных тонах. Подчеркивая возвышенность, экстатичность и исключительность характера героини, она одновременно раскрывала в ней мягкую женственность, лирическую душу. Трактовка Жихаревой образа Иоанны д’Арк вызвала споры. Некоторые принимали ее восторженно, другие, наоборот, считали похожей скорее на переодетую героиню Гауптмана или Чехова[[388]](#footnote-389). Интересно, что сама Ермолова признала образ, созданный молодой артисткой, и с большим вниманием отнеслась к ее работе.

На декорациях Петрова-Водкина как бы лежал зловещий отблеск назревавшей войны. «Камни, небо, растения и свет — пропитаны кровавым колоритом. Это — война. Это романтический бред о войне — красный смех»[[389]](#footnote-390).

Однако и этой постановке (как и всему в Театре Незлобина) не хватало цельности и выдержанности. В спектакле романтическое начало переплеталось — на всякий случай, для «непосвященных» — с реально-бытовым. То же было и в актерском исполнении. Большинство исполнителей, воспитанных на современном репертуаре не самого высокого качества, «бытовили» характеры своих героев и были мало похожи на шиллеровских рыцарей.

Этот спектакль, пожалуй, был последним серьезным вкладом Незлобинского театра в театральное искусство своего времени. Репертуарная всеядность его росла по мере роста общественно-политической напряженности. Театр постепенно утрачивал свой авторитет.

В последние предреволюционные годы Театр Незлобина «по существу приближался к Театру Корша, лишь в несколько улучшенном издании, — вспоминает П. Марков. — Уже то, что любимейшим автором театра Незлобина стал Арцыбашев, все пьесы которого шли на его сцене, предопределяло смысл его репертуара»[[390]](#footnote-391). На несколько лет он уступает пальму первенства среди московских частных театров Театру В. П. Суходольского.

### \* \* \*

В предреволюционную пору резко обострились все противоречия театральной жизни. Такие проблемы, как проблема зрителя, репертуара, новаторства, можно было разрешить только в процессе переустройства всего общественного уклада.

Подвижническая деятельность Передвижного театра в 1909 – 1913 годах была связана и с провинцией. Показав очередную премьеру на сцене Народного дома С. В. Паниной, куда редко заглядывали «истинные» театралы, «передвижники», как правило, не задерживались в Петербурге. Они продолжали углубленную работу главным образом над классикой. Ставили пьесы Островского «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты», трилогию о Бальзаминове, «Лес», «Грозу», Гоголя — «Ревизор», Пушкина — «Каменный гость» и «Скупой рыцарь», Шекспира — «Отелло» и «Гамлет», трилогию Бомарше — «Севильский цирюльник», «Свадьба Фигаро» и «Преступная мать», Гуцкова — «Уриэль Акоста». Из пьес позднейшего времени были поставлены «Плоды просвещения» и создан новый сценический вариант «Власти тьмы» Л. Толстого. Включались в репертуар чеховские «Иванов» и «Три сестры», «Мещане» и «На дне» Горького, «Борьба за престол» Ибсена, «Роза Бернд» и «Извозчик Геншель» Гауптмана. Впервые на русской сцене шла драма Байрона «Марино Фальери». Продолжали играть «Антигону» Софокла и «Одиноких» Гауптмана.

«Говорят, что эта драма из *немецкой* жизни, но как она близка к нам, — читаем мы в рецензии на постановку последней пьесы. — … Переживают все это “передвижники” полно, красочно, реально и заставляют зрителя не смотреть на себя, а жить вместе с собой»[[391]](#footnote-392). Известно, что за подписью «С. М.» скрывался не кто иной, как Сергей Миронович Киров, сотрудничавший в это время во владикавказской газете «Терек». Киров считал приезд Передвижного театра во Владикавказ «большим и красивым праздником». Кроме «Одиноких», он рецензировал «Гедду Габлер», «Власть тьмы», «Географию и любовь» Бьернсона. Ему принадлежит положительный отзыв о постановке «Гамлета» в Передвижном театре.

По мнению Кирова, Передвижной театр резко отличался от сезонных провинциальных театров завершенностью и цельностью спектакля, {171} добросовестностью постановки, серьезностью и злободневностью репертуара.

1912 – 1913 годы — время нового общественного подъема — явились годами наибольшего сближения театра Гайдебурова с рабочим классом. Именно в это время «Правда» подчеркивает его значение и популярность в рабочей аудитории. «На наших глазах в Народном доме гр. Паниной с огромным успехом работает несколько лет подряд труппа Гайдебурова, — читаем мы в статье “Правды”. — Строго художественный, литературный репертуар, рассчитанный на потребности пробуждающейся демократии, тщательная художественная постановка, любовное отношение к делу — такова физиономия этого популярного в рабочих кругах театра»[[392]](#footnote-393).

Однако к этому же времени начинает обнаруживаться давно уже назревавшее противоречивое отношение «передвижников» к революционному движению. Сочувствуя всякому протесту против самодержавия, внося немалую лепту в дело развития культуры широких, демократических масс, руководители театра, как и многие интеллигенты их времени, не принимали идеи классовой борьбы, классовости искусства. Видимо, поэтому на их сцене мало шло пьес Горького. «Мещане» (1909) и «На дне» (1910) не заняли значительного места в их репертуаре. Вместе с тем Передвижной театр всегда считал своим долгом обращаться к пьесам, в которых был изображен быт крестьян, рабочих, вообще трудящегося люда. В лучших спектаклях, например таких, как «Гибель “Надежды”» Гейерманса, театр поднимался до большого социального обличения. Наряду с этим ставились и пьесы типа «Каменотесов» Зудермана, воспроизводящие быт рабочих, но не раскрывающие истинные причины страданий обездоленного люда.

Оставаясь на просветительских позициях, руководство Передвижного и Общедоступного театров не смогло подняться над уровнем буржуазно-либерального сознания, что особенно сказалось в годы нового революционного подъема, в канун Октября.

В сезоне 1913 – 1914 года произошел ряд изменений в жизни частных театров Москвы. Драматическая и очень короткая судьба возникшего Свободного театра К. А. Марджанова резко обнажила целый ряд противоречий театрального искусства и общественной жизни царской России. Осенью 1913 года, в тот год, когда образовался и дал свои первые два спектакля Свободный театр, газеты были заполнены материалами так называемого дела Бейлиса. Канун войны, начало разгара шовинистической истерии, момент апогея преступных действий реакции явились одновременно и началом кризиса, последнего и смертельного для всей системы российской монархии.

Замысел создания Свободного театра был прежде всего вызван желанием Марджанова, Санина и целой группы творческой интеллигенции противопоставить кошмарной атмосфере кровавых преступлений правящих кругов яркое, праздничное, здоровое и жизнерадостное искусство, продемонстрировать энергию разобщенных, но живых и, может быть, как никогда ранее готовых вырваться на волю творческих сил.

«Я, в сущности, всегда мечтал о театре жизнерадостном, о театре, овеянном бодростью и радостью жизни, — писал Марджанов в 1917 году, вспоминая свою постановку в Свободном театре оперетты Оффенбаха. — И “Елена Прекрасная”… явилась для меня не столько поводом к режиссерским изобретениям, сколько именно {172} отзвуком этого всегдашнего моего стремления к атмосфере жизнерадостности на сцене»[[393]](#footnote-394).

Именно так восприняли идею Свободного театра крупнейшие деятели современной культуры.

«… Значит, жив тот молодой Санин, поклоняющийся свету, свету, свету, а не тьме, черной тучей покрывающей в настоящее время и искусство, и жизнь! — писала А. А. Санину М. Н. Ермолова незадолго до открытия театра. — Ломанье, шарлатанство, оплевывание идеалов, которым мы молились!.. Страшно, страшно теперь жить, Александр Акимович…

И среди этого хаоса я почувствовала родную душу… Желаю от души вашему театру успеха»[[394]](#footnote-395).

Кроме того, развитие театрального искусства начала века сделало необходимым подведение каких-то итогов. За последние полтора десятка лет русский театр прошел путь сложнейших и во многом плодотворных и одновременно противоречивых исканий. Многие режиссеры пробовали свои силы в русле различных направлений, в разных жанрах. Процесс взаимодействия сценических стилей и различных видов искусства все более активизировался, требуя практической проверки его возможностей.

Марджанов мечтал о театре синтетическом, свободном не только от приспособленчества, от штампов, от коммерческих расчетов, но и от любых жанровых и стилистических художественных канонов и ограничений. Он задумал создать театр всех видов театрального искусства. Для начала поставить оперу, драму и оперетку в их самобытнейших проявлениях, затем музыкальную мелодраму и пантомиму, призванные возродить важнейшие элементы актерского мастерства — пластику, чувство ритма, остроту переживаний. При этом, по его мнению, должен был быть учтен опыт не только русского, но и европейского искусства. Перед открытием театра Марджанов побывал за границей, стремясь наладить связи с Крэгом. Размаху его фантазии и энергии, казалось, не было конца.

Сам по себе замысел был, конечно, утопическим. Действительно, Мусоргский, Римский-Корсаков, Горький, Оффенбах — и все это сразу, в одно время и на одной сцене!

Однако, страстно увлеченный идеей свободного синтетического театра, Марджанов сумел зажечь ею окружающих, к нему потянулись все ищущие и неудовлетворенные. Каждому он предлагал осуществить на его сцене свои самые заветные мечты. Н. Ф. Монахов, замечательный, многогранный талант, которому было тесно в опостылевшей, опошленной оперетте, мог попробовать свои силы и в комической опере, и в драме. Перед М. Ф. Андреевой открывалась возможность вновь встретиться с режиссером, с которым она работала в годы революции в Риге, участвуя во всех его постановках пьес Горького. Теперь она стремилась сыграть ведущую роль в новой горьковской пьесе «Зыковы», роль Катарины — в «Укрощении строптивой», Лауренсии — в «Овечьем источнике». Алису Коонен, в то время молодую артистку Художественного театра, увлекла трагедийная роль Пьеретты в пантомиме Шницлера — Донаньи «Покрывало Пьеретты». Горький хотел написать для этого театра мелодраму и осуществить на сцене идею коллективного творчества, когда актеры сами импровизируют пьесу. Санин мог режиссировать здесь не только драму, но и оперу, занимавшую его последние годы.

Сам же Марджанов мечтал не только о синтетическом театре, «который вместил бы в себя чуть ли не все виды театрального искусства». Он хотел воспитать «такого актера, который был бы равноценен во всех видах театрального искусства, т. е. синтетического актера»[[395]](#footnote-396).

В сентябре 1913 года закончилась перестройка здания старого московского «Эрмитажа». В отделке зрительного зала и фойе художник В. А. Симов стремился воплотить свою мечту об идеальном театре, где вся обстановка помогает создавать творческое настроение. Коридоры театра были превращены в уютные гостиные с диванами, перед которыми на столиках стояли лампочки и живые цветы. Нигде никакой кричащей роскоши: красиво, строго, удобно. Освещение в зрительном зале благодаря особым приспособлениям могло приобретать различные цвета в зависимости от характера пьесы.

Занавес, сделанный по эскизу художника К. А. Сомова, тоже своеобразно выражал стремление к синтезу искусств разных эпох и жанров. Кусками цветного шелка на нем была выложена аллегорическая картина: на фоне стилизованного пейзажа — фигуры, символизирующие любовь, единение различных эпох, муз трагедии и комедии.

Сплотив вокруг себя талантливых людей из разных областей искусства, Марджанов сумел создать театр подлинной высокой культуры, {173} которой были лишены обычные коммерческие театры.

Но черные тучи нависли над этим единственным в своем роде начинанием. Осуществление марджановских замыслов требовало очень больших материальных затрат. Содержать огромную труппу, включающую в себя драматических, оперных, балетных артистов, оркестр, большой технический персонал, можно было только при поддержке богатого мецената. Но миллионер В. П. Суходольский, вложив свои деньги в театральное «предприятие», сразу хотел получать от него доходы. Марджанов же считал Свободный театр экспериментальным. Конфликт между художником-новатором и меценатом назревал неотвратимо.

В конце августа М. Горький просил М. Ф. Андрееву передать Марджанову свою новую пьесу «Зыковы», которая намечалась к постановке в Свободном театре в январе 1914 года. Узнав об этом, Марджанов срочно телеграфировал Андреевой в Петербург: «Писал больше недели тому назад длинное письмо, очень хочу скорого Вашего приезда, могу сам приехать в Петербург, телеграфируйте, когда можете принять меня. Примите мой горячий привет. Марджанов»[[396]](#footnote-397).

8 сентября в Москву приехала М. Ф. Андреева. В этот же вечер в ее присутствии в Свободном театре состоялось чтение «Зыковых», после которого Горькому была послана следующая телеграмма: «Читая драму, слились с Вами душой. Горячо благодарим. Свободный театр»[[397]](#footnote-398). Но этот замысел, как и многие другие, так и остался неосуществленным.

Для открытия Свободного театра готовили никогда еще не исполнявшуюся оперу Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Музыка была не дописана композитором, ее оркестровку завершил Ю. Сахновский. Режиссером первого спектакля был Санин. Следующей должна была идти оперетта Оффенбаха «Елена Прекрасная» в постановке Марджанова.

Премьера «Сорочинской ярмарки», состоявшаяся 8 октября 1913 года, вызвала живой интерес московских театралов. Спектакль имел большой успех. Особенно нравилось то, что исполнители не только хорошо пели, но и превосходно играли. Главное же, чем покорял спектакль, — бодрое, жизнерадостное настроение, которого так не хватало в последние годы русскому театру. «Какое море солнца; какое небо, действительно “куполом нагнувшееся над землей”… какая пестрая, живая толпа, в которой каждая фигура ярка и характерна!»[[398]](#footnote-399) Все имело четко выраженный реалистический характер, вполне соответствующий духу и сюжету повести Гоголя и музыке Мусоргского.

Следующая постановка была не только в ином жанре, но и в совершенно иной манере сценического воплощения. В постановку оперетты Оффенбаха «Елена Прекрасная» Марджанов вложил бездну фантазии и таланта. Он хотел создать остроумный, жизнерадостный спектакль и очистить оперетту от пошлости и штампов.

Действие переносило зрителей в разные страны и эпохи, от древней Греции до современности. Оформление художника Симова на этот раз не воспроизводило детали быта, как это было в предыдущем спектакле, а давало художественный синтез стиля изображаемой эпохи через метафорический образ. Естественно, что в оперетте этот образ чаще всего был шутливый, пародийный. Поэтому во II акте, переносящем действие во Францию времен Людовика XIV, всю сцену занимала огромная пышная постель в стиле рококо, на которой любили, ходили и дрались персонажи. В этом акте Елена была парижанкой, а Парис — маркизом. В III акте, изображавшем современный модный курорт в России, зрителей поражала большая вертящаяся карусель, «пестрая, яркая, сверкающая шелками и мишурой»[[399]](#footnote-400). Елена оказывалась светской львицей курортного общества. Воспользовавшись вертящейся сценой, Марджанов посадил дам и кавалеров в лодки и на коней карусели. «Дав затем стремительный темп началу акта, он завертел, зазвенел и засверкал этой каруселью перед разинувшей рты публикой»[[400]](#footnote-401).

У Марджанова, занятого огромной организационной работой, не хватило сил до конца справиться со своим же собственным замыслом. Задачи, которые он ставил перед актерами, были для них не всегда по плечу. Стараясь выполнить сложнейшие мизансцены (особенно во II акте), актеры чувствовали себя скованно, были чересчур напряжены. Оперетта теряла свою легкость. Многим показалась слишком смелой трехплановая трансформация сюжета, сделанная вопреки содержанию всем известной оперетты. Знатоки музыки упрекали режиссера в том, что он местами подчинял музыкальные ритмы Оффенбаха задачам чисто сценического характера. {174} Противники театра, закрыв глаза на все новое, свежее, интересное, что было в спектакле, в своих рецензиях раздували его недостатки. Это не замедлило сказаться на сборах, которые в первую половину сезона оставляли желать лучшего.

Успех мелодрамы «Покрывало Пьеретты», поставленной А. Я. Таировым, был отравлен сознанием того, что Свободного театра уже фактически не существует. Неудивительно, что такая обстановка тотчас отразилась на работе театра, его репертуаре. Прежде всего выбыл из строя как художник сам Марджанов. Вместо того, чтобы ставить пьесы Горького и Шекспира, оперетты, он безуспешно метался из Москвы в Петербург и обратно в поисках нового, «умного» капиталиста, который смог бы понять его замыслы и дать денег на их осуществление. В этот момент обострились противоречия между художниками разных театральных школ и направлений, которых объединяла творческая энергия Марджанова. Выяснилось, что далеко не все деятели театра хотели стать артистами или режиссерами синтетического типа. Если Н. Ф. Монахов получил в Свободном театре «свое второе рождение», став разноплановым драматическим актером, то устремления М. Ф. Андреевой или А. Г. Коонен развивались в русле совершенно иных и притом различных художественных симпатий и антипатий. Коонен была шокирована «сверхнатуралистической», по ее мнению, постановкой Саниным «Сорочинской ярмарки». Андрееву, наоборот, травмировало предложение ей роли Изоры в драме Блока «Роза и Крест», которая ей казалась в то время «мистикой и чушью». Таиров, поставивший вслед за «Покрывалом Пьеретты» китайский примитив Бэнримо и Хазельтона «Желтая кофта», искал свой путь, отличный и от психологического реализма Станиславского, и от «условного театра» Мейерхольда. Его увлекала возможность самостоятельной работы, но меньше всего он стремился в данный момент к синтезу направлений. Не совпадало с замыслом синтетического театра и творчество Санина. Он уже прошел через этот искус в Петербургском новом драматическом театре, определил свои творческие возможности и расширил их в последующие годы в сторону музыкального театра.

Во всяком случае границы и формы этого сложнейшего синтеза творческих устремлений различных мастеров могли быть найдены лишь в процессе длительных поисков и экспериментов, в нормальной творческой атмосфере. У Свободного же театра нормально протекали лишь два месяца — сентябрь и октябрь 1913 года. Последние спектакли (третьим была неудачная постановка Саниным мелодрамы Доде «Арлезианка») создавались уже в стенах театра, заранее обреченного на умирание. Свободный театр неудержимо шел к своей гибели, как поезд, сошедший с рельс. 20 апреля 1914 года состоялся его последний спектакль.

«Свободный театр, организованный Марджановым, представлял театральный комбинат, поставивший целью создание синтетического театра, но ее не осуществивший, — писал П. А. Марков. — … Это был театр вполне самостоятельный, но чрезвычайно противоречивый по результатам: три основных режиссера театра (К. А. Марджанов, А. А. Санин и А. Я. Таиров) пошли разными путями»[[401]](#footnote-402).

На основе распавшегося Свободного театра возникло два новых, совершенно противоположных по характеру и целям. С одной стороны, Камерный театр под руководством А. Я. Таирова, с другой — Московский драматический, возглавленный В. П. Суходольским и артистом И. Э. Дуван-Торцовым.

Суходольский сколотил труппу блистательных «звезд» русской сцены. Здесь перед москвичами засверкали таланты И. Н. Певцова, Н. М. Радина, Е. А. Полевицкой, В. Л. Юреневой. Из Театра Корша сюда перешли М. М. Блюменталь-Тамарина и великолепный комик Б. С. Борисов. На подмостках театра выступала одаренная молодежь: Е. М. Шатрова, Н. А. Белевцева, М. С. Нароков, В. В. Максимов, И. И. Мозжухин, Т. П. Павлова. Режиссером был приглашен А. А. Санин.

Московский драматический театр открылся 15 сентября 1914 года «Последней жертвой» Островского в постановке Санина. Успех спектакля был определен блестящим составом исполнителей: Юлия Тугина — Е. А. Полевицкая. Дульчин — Н. М. Радин, Глафира Фирсова — М. М. Блюменталь-Тамарина, Флор Федулыч Прибытков — Б. С. Борисов, Михеевна — Е. П. Шебуева. Первый спектакль явился демонстрацией мастерства актеров разных школ, которые еще не слились в общем ансамбле. Наибольший успех выпал на долю Радина, передававшего полную душевную пустоту Дульчина убедительно и психологически точно.

Гораздо более удачным, ансамблевым можно считать второй спектакль — «Бедность не порок» Островского. «Общий ритм постановки А. А. Санина — торжество молодости, хорошей, свежей, радостной любви, — писал рецензент {175} “Русских ведомостей”. — … В центре пьесы — Любим Торцов… Борисов, создав прекрасную фигуру, наделил этот облик глубоким и горячим чувством»[[402]](#footnote-403).

Третьей постановкой русской классики была инсценировка «Дворянского гнезда» с интересной Лизой — Полевицкой и превосходными Леммом — Борисовым и Марфой Тимофеевной — Блюменталь-Тамариной. Однако на этом, пожалуй, и кончились репертуарные замыслы Санина и Дуван-Торцова (второй режиссер и администратор театра). Для Суходольского это было прежде всего коммерческое предприятие, которое во что бы то ни стало должно приносить доход. Классика стала встречаться в репертуаре все реже и реже. В виде исключения попадались «Завтрак у предводителя», «Женитьба», «Грех да беда на кого не живет», «Укрощение строптивой». Текущий же современный репертуар Драматического театра становился все более схож с репертуаром театра коммерческого типа: легкая развлекательная комедия и психологическая мелодрама.

Блестящие артисты театра, домысливая и дополняя авторов, часто превращали бледные, шаблонные роли в подлинно жизненные. Так, Н. М. Радин создал психологический шедевр в заурядной комедии Роберта де Флера и Кайавэ «Золотая осень».

Особенно чужд духу буржуазно-коммерческого театра был Илларион Николаевич Певцов — крупный, своеобразный художник. Он великолепно передавал тревожное ощущение одиночества человека в буржуазном мире, духовную бесприютность, неустроенность, непонятость. Его герои не вмещались в рамки общепринятого, таили в себе загадку своей души и судьбы.

Лучшими ролями Певцова в Московском драматическом театре были Тот в пьесе Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины» и роль Павла I в одноименной пьесе. Образ циркового клоуна Тота, выброшенного из «общества», был близок творчеству Певцова. В образе Павла I артист раскрывал черты «страшного идола, тирана своего народа»[[403]](#footnote-404) и в то же время драму человеческой ущербности и одиночества. «Весь пафос его жизни и его творчества шел наперекор и наперерез симпатиям зрительного зала, — писал П. А. Марков. — … И потому… основными сценическими красками Певцова были насмешка, язвительность, ирония, злоба. Он категорически отвергал всем своим творчеством буржуазную мораль…»[[404]](#footnote-405)

«Одну из наиболее привлекательных сторон»[[405]](#footnote-406) Московского драматического театра составляли постановки пьес молодого Алексея Толстого. Его первая пьеса «Выстрел» (премьера 20 октября 1914 года в Театре Незлобина) и последующие, поставленные в театре Суходольского, — «Нечистая сила» (20 января 1916 года), «Касатка» (12 декабря 1916 года) и «Горький цвет» (5 сентября 1917 года) отличались от большинства пьес современного репертуара. Их самобытность проявлялась в органическом сочетании сочных сатирических красок со светлой лирикой.

Непосредственное ощущение радостей бытия, огромное жизнелюбие, вера в любовь, надежда на возможность иной, лучшей жизни — все это придавало особое очарование пьесам А. Толстого, в которых он не скупился и на темные краски, показывая полный распад всех основ буржуазного общества. Молодой драматург, которому так же, как и его героям, предстоял еще длительный путь «хождения по мукам», не видел социальных сил, способных противостоять хаосу рушащегося старого мира. Но среди промотавшихся аристократов, циничных торгашей и наглых авантюристов, среди всего смрада и гнили в его пьесах всегда находились чистые молодые сердца, обретавшие нравственную опору в любви, в надежде на возможное возрождение. Образы честных русских интеллигентов, страдающих, растерянных, но не утративших способности любить, верить, ощущать «горький запах полыни» родной земли, были близки и понятны лучшим артистам Московского драматического театра и наиболее прогрессивной части его публики.

В основном же театр Суходольского перед революцией жил широкой жизнью богатого театрально-коммерческого предприятия. По общему идейно-художественному уровню он был менее интересен, чем Незлобинский в годы его славы. Здесь не было новаторских режиссерских поисков, хотя в театре работали такие режиссеры, как А. А. Санин, Ю. Э. Озаровский, И. Ф. Шмидт, ни один его спектакль не стал событием общественно-театральной жизни.

Таковы были московские частные театры в последние предреволюционные годы.

Своеобразную позицию среди них занимал Театр-студия имени В. Ф. Комиссаржевской. {176} Труппа его состояла в основном из студийцев школы Комиссаржевского, созданной им в Москве в 1910 году, еще в бытность его режиссером у Незлобина. Его помощниками в этом деле были выдающийся артист, сподвижник В. Ф. Комиссаржевской К. В. Бравич и литератор П. М. Ярцев. Стремясь осуществить мечту Комиссаржевской о создании новой системы воспитания актера, основатели студии поначалу ставили перед собой цель освободить актера от штампов, дать ему простор для развития артистической индивидуальности.

«Не надо учить “играть”, — говорил Бравич, вторя мыслям Комиссаржевской. — Необходимо лишь способствовать развитию в учениках наблюдательности, способности вызывать в себе те или иные чувства, передавать те или иные переживания». Призывая студийцев развивать в себе наблюдательность, Бравич советовал им «работать над собой, не замыкаться в тесную скорлупу профессиональных интересов, а пытливо вглядываться в пестрый клубок событий и фактов, образующих жизнь человека»[[406]](#footnote-407). Влияние на студийцев К. В. Бравича, умного, высококультурного художника, окончившего свой творческий путь артистом МХТ, не могло не быть плодотворным. Бравич сам отлично владел искусством тонкого психологизма, умением проникать в душу героев и стремился передать это своим ученикам.

В первые два года работы студии это стремление не шло вразрез с направлением Комиссаржевского. Оба они еще недавно резко полемизировали с крайностями «условного театра» Мейерхольда, которые в период его работы в Петербургском драматическом театре грозили превратить живого актера в марионетку. Однако после смерти Бравича (в 1912 году) работа над внутренней техникой актера в студии неизбежно должна была ослабнуть, так как интересы Комиссаржевского всегда были направлены не столько на занятия с отдельными актерами, сколько на создание стиля всего спектакля. В противоположность Бравичу, который «среди разных вер сценических… никогда не переставал чувствовать, что главная правда у Станиславского»[[407]](#footnote-408), Комиссаржевский все более критически относился не только к Мейерхольду, но и к направлению Художественного театра, считая его в основе своей натуралистическим.

Эти взгляды разделяли в то время и режиссеры его театра А. П. Зонов и В. Г. Сахновский (в будущем один из виднейших деятелей МХТ, переживший в 1912 – 1917 годах увлечение театральными идеями Комиссаржевского). Верно считая, что театр обязан постичь и передать миропонимание и стиль каждого драматурга, деятели Театра имени В. Ф. Комиссаржевской слишком мало придавали значения внутреннему перевоплощению актера. Язык человеческих чувств, по их мнению, был чересчур общим, чересчур односторонним для выражения всего стилистического многообразия произведений разных авторов. Способность артиста «найти в себе нужное для данной сцены душевное состояние из своего запаса аффективных переживаний, воспроизвести его в своей душе и им зажечь» не считалась «первым заданием» художника[[408]](#footnote-409). Прежде всего заботились о ритмическом рисунке роли, о движении, мимике и жесте актера.

Нетрудно заметить, что это противоречило не только Станиславскому, но и всему тому, что делала и к чему стремилась в искусстве В. Ф. Комиссаржевская. Театр имени В. Ф. Комиссаржевской был типично режиссерским театром, где идеи сценического романтизма передавались не столько через душу актера, сколько в самом режиссерском решении, во всем комплексе постановочных средств. Сила театра заключалась в расширении сценических приемов воздействия на зрителя. Живопись, свет, декорации, вещи, музыка — все подчинялось режиссерскому замыслу, преображая место действия, обстановку в соответствии со стилем автора, с характером пьесы.

Однако и в лучших спектаклях театра замыслы Комиссаржевского и Сахновского воплощались прежде всего в декоративно-постановочной части. Стремясь утвердить в своих спектаклях идеи философского романтизма, Комиссаржевский подбирал пьесы, дававшие возможность говорить языком сценической метафоры, символики, стилизации. Но именно с этим-то и вступали подчас в неразрешимый конфликт актеры, которым надо было изображать не живых людей, а персонажей стилизованных легенд Сологуба, Ремизова, Кузмина или Гофмансталя. В театре было несколько хороших актеров — М. А. Терешкович, И. А. Залесский, Ф. Ф. Орбелиани, В. А. Носенков, Л. А. Эберг, но крупным драматическим силам развиться в нем было не суждено.

Постановками Достоевского («Скверный анекдот»), Диккенса («Гимн Рождеству»), Бальзака («Безрассудство и счастье»), Ван-Лерберга («Пан») и некоторыми другими Театр {177} имени В. Ф. Комиссаржевской противостоял арцыбашевщине, пустому развлекательству — всему, чем грешили другие частные театры. В то же время большая часть репертуара придавала театру преимущественно камерный, идейно-ограниченный характер.

На творчестве Ф. Ф. Комиссаржевского лежала печать непреодолимых противоречий. Начало его театральной деятельности в Драматическом театре на Офицерской, руководимом его сестрой В. Ф. Комиссаржевской, совпало с началом реакции. Его становление как режиссера проходило в период интересных поисков, но одновременно и трагических заблуждений Веры Федоровны, которая была для него кумиром и непререкаемым авторитетом. Молодой режиссер сформировался в условиях экспериментального театра-лаборатории, уже в силу своего специфического характера утратившего контакт не только с буржуазно-обывательской публикой, но и с демократическим зрителем. И это все наложило неизгладимый отпечаток на весь его творческий путь. При всех своих достоинствах Комиссаржевский так и остался художником, далеким от понимания реальной сложности жизни.

19 октября 1916 года в Петрограде открылся маленький, скромный театрик под названием «Мастерская Передвижного театра». Репертуарное направление театра в эти годы не было всегда ровным. Стремление уйти от житейской суеты порой приводило к изображению жизни человеческой души, замкнутой в себе. Презрение к пошлости, заливающей мутным потоком сцены петербургских театров, оборачивалось своеобразным духовным аскетизмом, излишней изысканностью, грозившими отрывом от запросов массовой аудитории. Это сказалось в таких постановках, как «Свыше нашей силы» Бьернсона, «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Синяя паучиха» Ван-Лерберга, «Освобождение» С. Волконского. Но все же основное направление работы театра в предреволюционные годы оставалось жизненным. Именно в это время, в сезоны 1915 – 1917 годов, засверкал новыми гранями талант Гайдебурова. Артист играет самые разнообразные роли — от комедийных до трагических, {178} переживая как бы вторую творческую молодость. «Это была сама поэзия, сама молодость, сама мечта», — восторженно отзывалась пресса об исполнении им роли Юджина Мэрчбакса в пьесе Б. Шоу «Кандида».

Атмосферой весны, свежести, молодости веяло и от постановки комедии А. Мюссе «С любовью не шутят», впервые представленной на русской сцене.

Для лучшей части артистов частных театров, которые через два‑три года сумеют найти свое место в строительстве новой культуры на сценах ведущих советских театров, сезон 1916 – 1917 года был временем ожидания чего-то неизведанно-манящего, но и пугающего, а главное — острой неудовлетворенности своей деятельностью. «Какие события приходится переживать? А?.. Интересное время — что говорить — грандиозное, а только и жуткое, — писал Н. М. Радин в марте 1917 года. — Завтра начинаем играть при значительно понизившемся интересе публики, если судить по предварительной продаже. Все эти “Касатки”, “Золотые осени” кажутся такой дребеденью и весь театр с его укладом таким ненужным теперь. Хочется новых форм, чего-то звонкого, окрыляющего — хочется революции и здесь. И она должна прийти, театр должен занять свое место, стать нужным, важным. Иначе не стоит ему и служить. Прошло безвременье и безлюдье… Вы знаете, я всегда страдал от сознания бесполезности своей работы — теперь это особенно обострилось»[[409]](#footnote-410). Так были настроены лучшие представители старого театра, уже созревшие для того, чтобы органически войти в русло новой культуры.

Февральская революция 1917 года не внесла ясности в души ищущих художников. Артисты Передвижного театра, как и прежде, были далеки от задач классовой борьбы. Поначалу они искренно радовались тому, что «открылись тюрьмы, раскрылись души и приняли в себя свет всенародного единения», надеялись на установление всеобщей гармонии и «Высшей Правды»[[410]](#footnote-411). Однако империалистическая война не прекращалась, классовая борьба в стране усиливалась. Позиция выжидания была не свойственна Гайдебурову. Одним из первых деятелей культуры он начал поиски новых творческих контактов с меняющейся действительностью.

21 сентября 1917 года группа артистов Передвижного театра во главе с руководителями выехала на фронт. «Передвижники» не собирались показывать военные пьесы и вдохновлять на бой за «новую Россию». Они везли с собой «Женитьбу» Гоголя, «Не все коту масленица» Островского и специально подготовленную пьесу Рене Моракса «Телль» — о борьбе народа против феодалов. Ехали не только просвещать, но и учиться. Перед спектаклями раздавали зрителям специальные анкеты с рядом вопросов. Ответы тщательно изучались. Отношение солдат к театру было двойственным: выражая восторг по поводу игры артистов, большинство указывало на несвоевременность их поездки. «Смотреть нечего, но надо скорейшего мира, не хотим больше проливать крови, артистам, за их труды большое спасибо. Долой Керенского, да здравствуют большевики»[[411]](#footnote-412).

Особенным успехом все же пользовались пьеса Островского, воспринятая с обостренно классовых, антибуржуазных позиций, и «Телль», сюжет которого преломлялся в свете текущих революционных событий. Во многих отзывах явно ощущалась назревающая потребность в создании агитационного театра. Но Передвижной театр не был агитационным. Он, как и прежде, ставил перед собой художественно-просветительские задачи. Артисты хотели понять настроение солдатских масс, приобщиться к народной жизни в ответственнейший для судеб России момент.

27 октября «передвижников» в поезде застала телеграмма о низложении Временного правительства и приходе к власти большевиков. «По углам споры, спасают и губят Россию. А мы едем в темную даль, а кругом дивный поток искр паровоза. И — говорят — это изумительно, только Россия может в такие исторические моменты возить по фронту таких артистов. Будь что будет, а мы будем ездить, будем петь и играть… До радостного утра»[[412]](#footnote-413) — такова одна из последних записей в дневнике фронтовой группы Передвижного общедоступного театра.

Наступала новая эпоха. Новый зритель решительно брал в свои руки театральное дело, переоценивая все ценности, выдвигая свои требования. Русский театр перестал делиться на «частный» и казенный. Открывалась первая страница истории единого советского театра.

## **{****179}** Театр русской провинции *А. Я. Альтшуллер, Ю. К. Герасимов*

Межреволюционное десятилетие (1908 – 1917) было для русского провинциального театра чрезвычайно сложным. Уже сама общественно-историческая обстановка мало способствовала успешному развитию театра, осуществлению его нравственно-эстетических функций. Реакция не только ударила по театру репрессиями и усилением цензуры, но и поразила его «нерв», внеся упадочные настроения. Наметившийся было после 1910 года подъем еще не успел благотворно подействовать, как началась первая мировая война. Возникшая у мелкобуржуазной публики потребность в уводящем от жестокой действительности зрелище толкала театр на путь развлекательности, превращала его в доходное заведение. Февральская революция на первых порах вселила надежды на обновление сцены. Однако так называемая репертуарная «свобода» в условиях идейного и организационного разброда не дала желанных результатов.

Волны общественно-культурного движения широко расходились по России, беря свое начало в Петербурге и Москве. Даже талантливые художники, оторванные от передовой столичной интеллигенции, не выражавшие ее настроений и взглядов, не могли быть подлинными выразителями духа современности.

Когда-то известный историк нижегородского театра А. С. Гациский писал, что провинция — это «земля», а столичный город — «канцелярия», провинциальные писатели — «волжские бурлаки», а петербургские литераторы — «департаментские чиновники»[[413]](#footnote-414). Находясь на позициях народничества, Гациский твердо верил в провинцию и предрекал ей большое будущее. Но его прогноз не оправдался. Притягательная сила столичных городов все время увеличивалась, деятели культуры, в том числе и актеры, стремились туда. Провинциальный театр по-прежнему пополнял своими талантами труппы столичных театров.

В нашей театральной литературе вопрос о провинциальном театре периода 1908 – 1917 годов почти не освещен. Обычно несколько фраз о его идейно-творческом упадке, о засилии реакционного и бульварного репертуара заменяют конкретный анализ. Но за общими словами об упадке и кризисе стоит разнообразная, большая творческая жизнь со своими взлетами и падениями, со сменой целей и идеалов, с приливами и отливами зрительского интереса. Иногда возникали неожиданные ситуации. Бывало, что сильная труппа прогорала в «театральном» городе, а в следующий сезон посредственная делала великолепные сборы. Наблюдался и количественный рост театров[[414]](#footnote-415). Это способствовало расширению театрального искусства, приобщало к театру все новые и новые слои населения. Так, русские труппы успешно приживались в городах Туркестана, возрастал интерес к театру в городах Сибири, Дальнего Востока.

Народолюбие, свойственное деятелям русской культуры, в том числе и актерству, побуждало их все дальше проникать в глубь провинции. В «медвежьем углу» актер часто испытывал {180} высшее удовлетворение от своей игры, наблюдая наивную искренность переживаний зрителя, может быть, впервые в жизни пришедшего в театр. Актер получал доказательства своей несомненной полезности. Известный критик А. Р. Кугель, издававший весьма популярный в среде провинциального актерства еженедельник «Театр и искусство», симпатизировал провинциальному театру и отводил ему много места на страницах своего журнала. Он не раз писал о достоинствах простонародного зрителя по сравнению со зрителем столичным. Эстетствующей публике и той, что искала на сцене лишь «тенденции», он противопоставлял «народ Поволжья», лучшего, по его мнению, зрителя. Конечно, в такой постановке вопроса содержался некоторый полемический запал, но критик верно увидел в демократизации провинциального театра залог его расцвета.

Центральная и местная пресса того времени несколько преувеличенно отзывалась о театральном кризисе в провинции. В корреспонденциях с мест было много предубеждения и иронии по отношению к провинциальной сцене. Постоянная оглядка на театры Москвы и Петербурга, Вены и Мюнхена, либеральное брюзжание часто оказывались сильнее местного патриотизма.

Мнение об отсталости провинциальной сцены в известной мере поддерживалось и тем, что на ней плохо прививался модернизм. Если передовые строители русского предреволюционного театра — К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, А. И. Южин, критикуя провинцию, верили в нее, то теоретики и практики модернизма, желавшие полного «преображения» сцены, сбрасывали со счета провинцию за ее привязанность к традиционным формам.

Хотя протесты, вроде письма актера Н. Немезидина, о недопустимости употребления слова «провинция» для обозначения отрицательных сторон театра периодически появлялись в прессе, «провинциализм» как понятие отрицательное возник, конечно, не случайно[[415]](#footnote-416). Он сказывался в небрежно поставленных и плохо срепетированных спектаклях, в стилевом разнобое, в убогости декораций и костюмов, в торопливом копировании столичных постановок, в погоне за новинками, в ставке на премьера — героя-любовника. В среде провинциального актерства процветали каботинство, интриги. Все это усугублялось зависимостью от вкусов и покровительства «европеизированного» буржуа. Так, даже в Нижнем Новгороде, где сценическая культура находилась на относительно высоком уровне, театральный занавес был расписан рекламами и объявлениями о преимуществах папиросных гильз Катыка, о наличии в буфете пива Ермолаева, об открывшейся колбасной и пр.

Передовая общественность была обеспокоена вытеснением с театральных подмостков спектаклей общественно-проблемных пьесами об анархической свободе индивидуума, «тайнах пола», больной психике. Публика сетовала на художественное обмельчание талантов. Актеры винили публику в том, что она не интересуется классикой, тогда как адюльтерные и уголовные пьесы принимает с восторгом. Неуклонный рост числа трупп, антреприз, гастролеров, любительских кружков, а также появление иных развлечений, отнимавших публику у театра (кинематограф, борьба, скетинг-ринги, спиритизм), больно ударяли по заработку актеров, нередко приводили их на грань нищеты. Малые кассовые сборы были одним из доказательств упадка сцены.

Одновременно наблюдался рост театров миниатюр. Возникали бесчисленные «Летучие мыши» и «Chat noire». Даже городок Прилуки завел свой театр миниатюр. Их эфемерное существование целиком зависело от настроения публики. В столицах имелся постоянный зритель серьезного и легкого жанра. Губернский город, не говоря уж об уездном, такой дифференциации публики не имел: слишком невелико было население. Кроме того, и выбрать часто было не из чего. Театры миниатюр представляли своеобразное сочетание бульварной сцены с кинематографом. Их идейный и художественный уровень был весьма невысок. Но и здесь встречались самобытные дарования.

Обостренная капиталистическая конкуренция в зрелищном искусстве, участившая крахи антрепренеров, породила беспокойство, ожидание надвигающейся на провинциальный театр катастрофы. Критик А. Ардов рисовал безотрадную картину состояния театров юга России: нет интересных режиссеров, декораторов, творчество даже талантливых актеров бесцветно, «репертуар слаб и бессистемен»[[416]](#footnote-417). Много нареканий вызывали антрепренеры, которые оставались хозяевами провинциальных трупп. Но наблюдалось и другое — менялся состав антрепренеров. Наглые хищники и авантюристы пошли на убыль.

Предпринимательская сторона антрепризы была неумолимым законом, условием ее существования. Однако зрительское непостоянство делало {181} театральное дело сомнительным. Сплошь да рядом сезон оканчивался неудачно. Случалось, что и посреди сезона обнаруживалась несостоятельность антрепренера, и тогда актеры на свой страх и риск дотягивали до конца. Приходилось антрепренерам и убегать от долгов. Никого особенно не удивила история с А. П. Воротниковым, известным своей службой в Театре Незлобина, где он был заведующим литературной частью. В 1911 году он снял в Ярославле новый театр. Создав большую труппу и начав уже подготовку спектаклей, через полтора месяца Воротников прогорел и скрылся от кредиторов. Бывали и другие случаи. Сторонница серьезного репертуара, пензенская антрепренерша Е. А. Риз, которая в феврале 1907 года осуществила в Полтаве постановку «Врагов» М. Горького, из-за финансовых трудностей в сентябре 1909 года покончила жизнь самоубийством. В нищете умерли некогда известные антрепренеры С. И. Крылов и С. И. Томский.

Изнурительными были полицейский гнет и цензура, но не только это, а также борьба с Городскими думами, которые пытались влиять на репертуар и даже на состав труппы. Иногда, правда, — что случалось редко — Городская дума напоминала антрепренеру о его культурных и просветительских обязанностях, если он чрезмерно увлекался модными пьесками. Наметилась тенденция к замене антрепренера-«промышленника» антрепренером-«художником». Последний мог быть деловым человеком, но влюбленным в театр и даже актером или режиссером.

Знаток театра и в то же время деловой антрепренер-«финансист» — нередкая фигура в театрах больших городов. Среди них заслуженной известностью пользовались Н. Н. Синельников, Н. И. Собольщиков-Самарин, М. М. Бородай — деятели с большим опытом. Для последнего Иркутск оказался роковым городом. Арендовав театр Гиллера в 1909 году, он в течение трех сезонов не мог побороть равнодушия публики. Как и его предшественники, он потерпел крах. Напротив, Н. Н. Синельников сумел преодолеть все трудности и умножить театральную славу Харькова. Он завоевал признание театрального деятеля общероссийского масштаба. И не только потому, что перед этим он своей режиссурой поднял Театр Корша. Хотя в Харькове ему тоже приходилось ставить «кассовые» однодневки и получать за то суровые упреки (без компромисса театр не мог существовать), но это было для него не главное. Буржуазный зритель давал сборы, а сборы позволяли держать большую труппу, готовить постановки без лихорадочной спешки и — что очень важно — обращаться к классике, к серьезному репертуару.

Рядом с Н. Н. Синельниковым можно поставить Н. И. Собольщикова-Самарина. Талантливый артист, прославившийся в ролях Белугина, дяди Вани, Лаврецкого, он с годами вырос в крупного режиссера. Собольщиков-Самарин уделял большое внимание обстановке, ансамблю, созданию «настроения», требовал естественной и правдивой игры. Он нанес сильный удар обычным для провинции неряшливым постановкам с разностильными исполнителями, облаченными в «оперные» костюмы. Собольщиков-Самарин обладал педагогическим даром и много сделал для формирования и развития ряда актерских талантов.

В деятельности Синельникова, Собольщикова-Самарина и других режиссеров проявилась тяга провинциального театра к устойчивой труппе, к единым эстетическим принципам. Так, в Вологде А. И. Вяхирев держал антрепризу девять сезонов (начиная с 1907 года), Г. А. Баратов в Тифлисе — пять лет (с 1911 года), имея сильную труппу. З. И. Малиновская ежегодно ездила с труппой в Туркестан. Молодой режиссер передовых взглядов И. А. Ростовцев, державший два сезона (с 1914 года) антрепризу в Ярославле, писал, что он имел «искреннее желание укрепиться в Ярославле и развить дело до настоящего театра»[[417]](#footnote-418).

Широко известными антрепренерами из числа режиссеров были А. А. Сумароков, М. Ф. Багров, некогда игравший в театре А. Бренко и в Малом, но с 1898 года перешедший в провинциальный, Д. И. Басманов, Н. Н. Михайловский — сын известного общественного деятеля и публициста Н. К. Михайловского, И. Э. Дуван-Торцов, Н. Д. Кручинин, П. П. Струйский.

Общий интерес к режиссуре усилил внимание провинциальных антрепренеров к этой стороне театрального дела. Если раньше провинциальную труппу «представлял» один антрепренер, то в рассматриваемый период антрепренер, наряду с составом труппы, объявлял имя главного режиссера, помощника режиссера, декоратора. В эти годы главными режиссерами театральных трупп в разных городах, кроме уже упомянутых, были П. М. Арматов-Риз, А. И. Аркадьев, Е. Ф. Бауэр, Г. П. Гаевский, Г. Ф. Демюр, Н. Ф. Костромской, Н. Д. Красов, В. В. Кумельский, Ф. К. Лазарев, Л. К. Людвигов, К. А. Марджанов, Г. И. Матковский, В. И. Петров, П. А. Рудин, {182} Ф. А. Строганов, А. Я. Таиров, Н. А. Шухмин и др. Многие из них стали известными деятелями советского театра.

Некоторые провинциальные театры, как, например, театр «Соловцова» в Киеве, обладали сильной труппой и режиссурой. Интересный коллектив русских актеров существовал в Тифлисе под руководством А. А. Туганова, впоследствии крупного советского актера, режиссера, педагога. В 1915 году он организовал театр «Товарищество артистов Российского театрального общества» (ТАРТО), в котором работали С. И. Днепров, Е. Т. Жихарева, Е. О. Любимов-Ланской, Е. А. Сатина и другие видные актеры.

Зритель теперь требовал ансамбля, «настроения», тщательной подготовки спектакля, и некоторые антрепренеры стали включать в труппу режиссера-профессионала. Обычно уровень режиссуры был невысок, процветало эпигонство, причем нередко в постановки провинциальных трупп переносились внешние черты и мизансцены спектаклей МХТ, на афишах писали о том, что постановка осуществлена «по Художественному театру», «по Рейнхардту» и т. д. Большое количество провинциальных трупп вообще не знало настоящей режиссуры. Опытные актеры сами «разыгрывали пьесу», а антрепренеру ставили в заслугу, если он обновил костюмы, заказал реквизит, отвел на репетиции не один-два дня, а три-пять.

Тем не менее воздействие искусства МХТ на провинциальный театр было очевидным. Оно проявлялось в увеличении числа репетиций, в стремлении к ансамблевой игре, в преобладании жизненных мизансцен, в росте постановочной культуры. Не будет преувеличением сказать, что МХТ менял театральное сознание, поднимал вкус и эстетическое чувство деятелей провинциальной сцены. Но, конечно, коренного обновления в тех условиях достичь было нельзя.

Провинция все же сохраняла живые традиции русского сценического реализма. Хотя, не обновленный в полной мере мхатовской реформой, он приобретал несколько консервативный характер. Провинциальная сцена не откликнулась на призыв символического «условного театра» — «смерть быту!» и не променяла трагедию на лирическую драму. Трагик Н. П. Россов отмечал в 1911 году, что столицы уже не ставят высокой трагедии, разве только на утренниках, а в провинции она живет.

Провинциальные театры «перерабатывали» все наиболее значительное или сценически удачное из русской и мировой драматургии прошлого и настоящего. Широко ставились инсценировки прозаических произведений. Западная модернистская и русская символистская драмы были известны провинции, но она не имела возможности для эксперимента. Играли обычно «новую драму», как умели, чаще всего в реальном плане.

Провинциальный театр был явлением живым, а значит и создающим новое. Но создавал он не новые направления и методы, а воспитывал новые актерские таланты, самобытные и неповторимые. Кроме того, провинциальный театр посильно выполнял свои культурные, художественные и общественно-воспитательные задачи, несмотря на халтуру и коммерческий расчет, которые оставались неизменными спутниками провинциальной сцены.

Актерская «громада» провинции была многоликой и разнообразной. Она беспрестанно пополнялась непрофессионалами и любителями, и все же в ней сохранялось ядро, состоящее из ярких дарований и опытных мастеров сцены. Заслуженным успехом в Харькове и Киеве пользовалась Е. А. Полевицкая. Ее Лиза («Дворянское гнездо» по И. С. Тургеневу) и Вера («Обрыв» по И. А. Гончарову) отличались одухотворенной интеллектуальностью и тонкостью. Прекрасными внешними данными и подлинным сценическим темпераментом обладала А. В. Дарьял, с одинаковым успехом игравшая роли леди Макбет и Ларисы из «Бесприданницы».

После работы в Московском Малом театре (1904 – 1906) на провинциальную сцену перешел А. В. Рудницкий. Он играл в крупных антрепризах — Нижнего Новгорода, Саратова, Киева, Риги. Исполнял роли Чацкого, Глумова, Незнамова, Тузенбаха, Гамлета, царя Федора. Рудницкий создал себе имя актера «удивительно растяжимого и поэтому необходимого для пестрого провинциального репертуара. Рудницкий именно таков: разнообразие таланта во всяком случае редкое»[[418]](#footnote-419).

Большую популярность в провинции завоевал И. А. Слонов, который одно время был актером в Театре В. Ф. Комиссаржевской. Его интерпретации образов Незнамова, Карандышева, Мелузова, Протасова отличались свежестью и глубоким психологическим анализом.

Актриса Е. П. Шебуева прославилась созданием сочных образов в пьесах Островского. Одна из ее лучших ролей — Матрена во «Власти тьмы». Когда в провинции, вслед за Петербургом и Москвой, пошла пьеса П. П. Гнедича «Холопы», Шебуева с успехом сыграла роль княгини Плавутиной.

{183} В 1908 году 35‑летие своей актерской деятельности отмечал Е. Я. Неделин. Последний из славной плеяды «соловцовцев», он умел не отставать от века. В его репертуаре видное место занимали чеховские и горьковские образы (Иванов, Астров, Гаев, Сатин, Чепурной). Он был актером высокой культуры и не довольствовался тем, что играл, следуя лучшим традициям русской сцены. Он расширял свои знания и воспитывал вкус. Мастер острохарактерного рисунка, Неделин превосходно владел исполнительской техникой. По утверждению В. Дорошевича, Неделин был самым убедительным и запоминающимся Наполеоном («Мадам Сан-Жен»), каких только видел русский зритель. В работе над этой ролью актер использовал исторические источники. Он создал образ «мирового комедианта», в котором причудливо сочетались величественность и мелочность, обаяние и грубость. По определению критика, хорошо знавшего Неделина, актер «дорожил как сущностью сценического выражения, так и его формой»[[419]](#footnote-420). За 40 лет своей творческой деятельности Неделин сыграл более 500 ролей. Лучшими его созданиями считались Фамусов, Телятев, Звездинцев, Астров, Наполеон, Юлий Цезарь.

Наряду с господствующей школой русского сценического реализма в провинции находили признание актеры других школ и направлений. Среди имен, выдвинутых театральной провинцией, огромной известностью пользовались трагики братья Адельгеймы.

Роберт Львович Адельгейм (1860 – 1934) и Рафаил Львович Адельгейм (1861 – 1938), будучи москвичами, в 1889 году окончили драматическое отделение Венской консерватории, где они учились у знаменитых немецких актеров А. Зонненталя и И. Левинского. Первое время работали порознь, затем объединились и около 40 лет вели кочевую жизнь актеров-гастролеров, которая чаще приводила их в отдаленные города, нежели в театральные центры России. Большой и постоянный успех, которым пользовались братья-трагики в провинции и в крупных городах, говорит о том, что их искусство отвечало запросам значительной части зрителей.

В своем актерском творчестве братья Адельгеймы прошли мимо театральных исканий начала XX века. Их не задел ни новый западный репертуар (Ибсен, Гауптман), ни современная проблемная пьеса (М. Горький, Л. Андреев), ни открытия МХТ, ни новаторство Вс. Мейерхольда. Они играли со слабой труппой — для контраста. Платили достаточно щедрую дань тому непереводящемуся в провинции зрителю, на которого действует аффектированная, приподнятая игра, искусственный пафос, резкие выкрики, злодейский шепот, мелодраматизм. Но не эти особенности игры Адельгеймов сблизили их с провинцией. Они удостоились признания культурной России за высокий репертуар, который призывал к героике, свободолюбию, справедливости, раскрепощению человека.

В целом творчество братьев Адельгеймов оставалось на уровне дорежиссерского театра. Но даже они, если имели возможность, использовали находки режиссеров-новаторов. Это бывало редко, когда актеры гастролировали в Петербурге или Москве, выступая в театрах, достаточно оснащенных техническим оборудованием и при наличии большого количества статистов. Так, о спектакле «Царь Эдип» Софокла в петербургском театре Музыкальной драмы Н. Н. Тамарин писал: «Постановка внешне была богата и красива. У Рейнгардта позаимствованы большая лестница, поднимающаяся к дворцу, на которой группируется толпа, устремление вверх массы молящих рук, темнота, во время которой она собирается, переход этой тьмы в день»[[420]](#footnote-421).

У братьев Адельгеймов был постоянный репертуар. Он отличался пестротой. Рядом с Софоклом, Шекспиром, Шиллером, Гете, Гуцковым можно было встретить Шпажинского и Ге.

Прошедшие одну школу, Роберт и Рафаил Адельгеймы избегали полного дублирования тем и образов. Роберт Адельгейм играл только героические роли — Эдипа, Отелло, Гамлета, Карла Моора, Уриэля Акосты, Кина. Рафаил, кроме героических, играл и характерные роли. В его репертуаре — Король Лир, Шейлок, Яго, Бен Акиба («Уриэль Акоста»), Франц Моор.

Адельгеймам были свойственны театральная живость, эффектные жесты и позы, выразительная пластика и вообще высокая техника игры. Псевдоромантический герой Годда («Казнь» Г. Ге) приобретал у Роберта Адельгейма яркость и убедительность. В ходульном герое он показал и верного друга, и альфонса, и великодушного врага, и позера, и любящего сына.

Театральная критика не была склонна переоценивать и захваливать игру братьев Адельгеймов. Их исполнительский стиль сплошь и рядом воспринимался как отступление от реалистической игры, от «натуры». Но в них подкупала добросовестность, трудолюбие. Актер и режиссер {184} Н. И. Муханов вспоминал: «Братья Адельгеймы всегда держались на почтенной дистанции от актерской среды, ни с кем близко не сходились, были постоянно строго официальны, изысканно вежливы и педантично аккуратны. Они никогда не позволяли себе накричать, выйти из себя, перепутать реплики, опоздать к выходу, пропустить хотя бы слово из роли… Они приходили на репетицию всегда пунктуально, минута в минуту к назначенному сроку и нетерпеливо поджидали опоздавших, беспрерывно посматривая на часы»[[421]](#footnote-422).

В условиях распространения «богемности» среди актеров подобное отношение к делу было, безусловно, положительным явлением.

Другой «вечный странник», «пленник» провинции — трагик Н. П. Россов (1864 – 1945). Он обладал выигрышными внешними данными: высокий, гармонично сложенный, с грудным теплым голосом, богатым нюансами, с выразительной мимикой и пластикой. Талантливый актер, натура благородная и бескорыстная, человек сильной воли, он, однако, в театральных кругах вызывал к себе не уважение, а скорее ироническое отношение. Его считали Дон Кихотом, непрактичным мечтателем, находящимся в плену одной страсти — высокой драмы.

Всецело преданный Шекспиру и Шиллеру, Россов никогда не «опускался» до «пиджачных» ролей. Поэтому он не мог войти даже в сезонную труппу и был обречен на вечное гастролерство. Большей частью ему приходилось выступать в народных театрах, перед демократической публикой, учащейся молодежью, которые считали его «своим артистом». Его успех у зрителей был много выше тех оценок, которые давали ему критики. Россову горячо симпатизировали как выходцу из народа, бескорыстно служащему высокому искусству, просветительским идеалам. Хотя его репертуар был далек от современности, но зато свободен от развлекательных и плоских пьес.

Над своей любимой ролью Гамлета он работал всю жизнь, создав интересный и оригинальный образ. Его Гамлет был романтиком, с тонкой душой и глубоким умом. Это был образ возвышенный.

Н. П. Россова увлекал не только театр. В 1907 году в Петербурге вышло новое издание «Гамлета» в его переводе. Он часто выступал с рецензиями и статьями и посвятил ряд работ «Гамлету»[[422]](#footnote-423). Кроме «Гамлета» он перевел четыре драмы В. Гюго.

Отказ от какого бы то ни было осовременивания героев, неумение увидеть классику «нынешними очами», поставить ее в связь с духовной жизнью современного ему общества приводило к тому, что талант Россова трогал зрителя, волновал, но не увлекал и не потрясал.

В ролях Отелло, Лира, Макбета, Дон-Карлоса Россов также был не стандартен, исполнял их с большим чувством меры, редкой для провинции, вносил в трактовку этих образов много души и ума. Так, Отелло у Россова представал не дикарем, находящимся в плену страстей, а духовно утонченным человеком.

Россов был актером думающим, культурным. Он критиковал теорию «нутра», но еще больше сценический модернизм. Апологет и страстный защитник актерской индивидуальности, он полагал, что усиление роли режиссера в театре, ставка на ансамбль делают талант ненужным, нежелательным, ведут к «сальеризму» в творчестве. По той же причине он был противником театральных школ, обезличивающих якобы талант, и признавал лишь самообразование. В своей игре Россов более руководствовался духовным опытом, чем жизненными наблюдениями.

Подвижническая жизнь и деятельность Н. П. Россова — явление всероссийского масштаба. Он внес весомый вклад в развитие провинциального театра.

Характерной фигурой предреволюционного десятилетия был П. В. Самойлов (1866 – 1931), ранее уже зарекомендовавший себя и на столичной, и на провинциальной сцене в амплуа «неврастеника». В 1908 году он выступает инициатором создания Нового драматического театра в Петербурге, который вскоре станут называть андреевским. Драматургия Л. Андреева, столь ярко выразившая подавленность человека в эпоху реакции, порывы духа и осознанное бессилие, соответствовала самойловскому пониманию трагического конфликта. Исполнением ролей Глуховцева («Дни нашей жизни»), Костомарова («Анфиса») и позднее Сторицына («Профессор Сторицын») Самойлов начнет свои провинциальные гастроли. В этих спектаклях актера ужасает участь человека, и вместе с собой он заставляет ужасаться и зрителя.

Самыми репертуарными ролями Самойлова в эти годы становятся Освальд («Привидения» Г. Ибсена), Незнакомец («Красный цветок» И. Щеглова по рассказу В. Гаршина), Вилли Яников («Гибель Содома» Г. Зудермана), в которых напряженность душевных мук достигает предела и оборачивается безысходностью.

Заметное изменение претерпевают и трактовки классических образов, которые всегда были {185} постоянными спутниками актера. Его Гамлет межреволюционной поры в своем безумии едва не опускается до притворства. В монологах Чацкого слышится не гнев, а боль, не возмущение и негодование, а горькая ирония, полная тоскливого предчувствия неотвратимости катастрофы. Сходные мотивы начинают звучать и в ролях Фердинанда, Незнамова, Жадова, Арбенина. Самойловских героев обуревали тревоги и отчаянье современных людей, они выражали их надежды и боль. В этом была притягательная сила творчества актера. Самойлов представлял собой, по мнению одного критика, актера двух эпох: старой — по складу своей игры «нутром», а не «школой», и новой — по содержанию игры, полно выражающей неврастеническую психику современности.

Постепенно творческая тема актера исчерпывает себя. Чувствуя это, Самойлов пытается вернуть в свой репертуар прежних романтических героев — Рюи Блаза, Уриэля Акосту, но достигнуть нового взлета ему, к сожалению, уже не всегда удается.

Если П. В. Самойлов отразил в своем творчестве переживания и настроения русского интеллигента и в этом отношении оказался сродни В. Ф. Комиссаржевской, то Д. М. Карамазов привнес на сцену, как В. И. Качалов, мощное интеллектуальное начало, одухотворенность.

Это был человек передовых убеждений с ярко выраженной гражданственностью. На I Всероссийском съезде сценических деятелей он говорил о необходимости борьбы с засильем буржуазных нравов и вкусов в провинциальном театре. В Киеве в 1905 году на митингах, проходящих в театрах, он призывал актеров не устраняться от политики и проявить свое отношение к происходящим в стране событиям. В том же году в Вильно он читал со сцены агитационно звучащее стихотворение Ф. Коппе «Стачка кузнецов».

Д. М. Карамазов вступил на актерские подмостки в возрасте 36 лет. Он играл и в современных, и в классических пьесах, героев Чехова и Горького — и всегда жизненно правдиво, брался за комедийные роли (Хлестаков, Мурзавецкий). Но со временем обнаружилось, что ему ближе характерные и трагические образы. Исполнение Гамлета, Людовика XI, Освальда, Уриэля Акосты выдвинуло его в ряды лучших трагедийных актеров России. Он не обладал трагическим пафосом, стихийным темпераментом и не старался их имитировать. Провинциальная и столичная пресса находила у Карамазова тонкий анализ, умное толкование и тщательнейшую отделку роли, граничившую с педантизмом. Актер играл с большим подъемом и неподдельным вдохновением.

Авторитет Карамазова сильно поднялся в театральных кругах в сезон 1908 – 1909 года, когда он держал антрепризу в Саратове. Выступая и как режиссер, он добивался от исполнителей подчинения общему замыслу спектакля, режиссерскому плану. Особенно интересной была осуществленная им постановка «Гамлета». Карамазов ощущал потребность в обновлении и расширении выразительных средств реалистической сцены. «Гамлет» был им поставлен в сукнах, с лаконичной и условной обстановкой. Новаторский спектакль пользовался успехом.

По своему таланту и сценической культуре, по благородству гражданской и эстетической позиций Д. М. Карамазов был одним из интереснейших представителей провинциального актерства предоктябрьского десятилетия.

В том огромном репертуарном потоке, который проходил сквозь русский провинциальный театр, очень трудно наметить определенную закономерность. Необходимость каждый день-два давать новую пьесу вынуждала деятелей провинциальной сцены пускать в ход все, что, по их мнению, могло заинтересовать зрителя. В провинциальных театрах шли пьесы Шекспира, Шиллера, Островского, Л. Толстого, Чехова, Горького, инсценировки романов Л. Толстого, Тургенева, Достоевского, произведения Сумбатова-Южина, Потапенко, Гнедича, Шпажинского, Немировича-Данченко, Чирикова, Юшкевича, Найденова, Рышкова, Арцыбашева, Сарду, Зудермана, Ибсена, Стриндберга и многих других авторов.

Автор «Летописи Нижегородского-Горьковского театра»[[423]](#footnote-424) приводит следующие данные о продолжительности зимнего сезона (обычно с сентября по февраль) и репертуар Нижегородского театра.

*Сезон 1908 – 1909 года*. Продолжительность сезона — 142 дня. Репертуар включал 113 названий, не считая миниатюр и спектаклей для детей. Ни один спектакль прошлого сезона не мог перейти в сезон 1908 – 1909 года и ни один актер прошлой антрепризы не мог остаться на следующий сезон в Нижегородском театре. Правда, какие-то из этих спектаклей могли быть подготовлены отдельной группой актеров, не только служивших вместе в прошлом сезоне в другом городе. Таких спектаклей было очень небольшое количество. Труппа состояла из 16 актрис и 18 актеров. «Толпу» набирали из {186} местных жителей. Одна часть труппы готовила один спектакль, другая — другой. На подготовку нового спектакля приходилось всего один-два дня. Сезон 1908 – 1909 года — не исключение, это рядовой сезон антрепризы П. П. Медведева.

*Сезон 1909 – 1910 года*. Продолжительность сезона — 155 дней. Репертуар состоял из 115 названий.

*Сезон 1910 – 1911 года*. Продолжительность сезона — 143 дня, в репертуаре 94 названия и т. д.

Подобные соотношения характерны для многих провинциальных театров.

Среди произведений крупных писателей русский провинциальный театр имел свои пристрастия. Тут были разные причины: гастрольные роли премьеров, излюбленные пьесы режиссеров, «мода» на Достоевского после известных спектаклей МХТ и др. Из трагедий Шекспира чаще всего давались «Гамлет» и «Отелло», из инсценировок Достоевского — «Идиот» и «Преступление и наказание», из пьес Ибсена — «Нора» и «Привидения».

Как ни чужд был русский провинциальный театр модернизму, все же избежать его влияния он не смог. Еще до первой русской революции на провинциальной сцене ставились пьесы Метерлинка, Пшибышевского и др. Опыты Мейерхольда в товариществе «Новой драмы» и в Театре В. Ф. Комиссаржевской не прошли для нее бесследно. Влияние модернизма ощущается в постановочных принципах и в манере исполнения. К. А. Марджанов в Харькове ставит «Жизнь человека» в сукнах (1907). Этот спектакль, который сыграл большую роль в его творческой биографии, он возил в Киев, Одессу, Вильно и в другие города. В сезоне 1908 – 1909 года, служа в антрепризе М. Ф. Багрова в Одессе, К. А. Марджанов включил в репертуар «Мертвый город» Д’Аннунцио, «Анатоль», «Хоровод», «Покрывало Беатрисы» Шницлера, «Принцессу Мален» Метерлинка, «Снег» Пшибышевского, «Карнавал» А. Вознесенского. В сезоне 1910 – 1911 года он поставил «пьесу молчания» — «Слезы» А. Вознесенского (пьеса без слов, вариант «Жизни человека»), в которой играла В. Л. Юренева. В киевском театре «Соловцова» А. Бережной поставил «Маскарад» (1914) в символистском ключе. Режиссер исключил бытовые детали и развернул на сцене «мистерию». Модернизм сказался и на игре некоторых крупных актеров (В. Л. Юреневой, А. А. Пасхалова и др.). Реалистический жест, тонкий психологизм и «настроение» они сочетали с эстетизированной пластикой, небытовой речью, загадочными, иррациональными порывами. Но все же широкого распространения модернизм в провинции не получил.

Особо следует остановиться на постановках пьес М. Горького. В эти годы их количество заметно снижается: в 1908 году их примерно в три раза меньше, чем в 1907 году, в 1909 году — меньше, чем в 1908 году, и т. д. Кривая неуклонно падает вниз. Так, в 1913 году общее число постановок горьковских пьес не доходит и до двух десятков. И это — по всей территории России, по всем театрам страны! Заметим, что в эпоху первой русской революции, когда самих пьес Горького было значительно меньше, в каждый театральный сезон осуществлялось 60 – 80 постановок. Такое снижение объясняется тем, что пьесы Горького все еще оставались под запретом для казенной сцены. В частных театрах Петербурга и Москвы эпизодически ставились лишь новые пьесы. Таким образом, подавляющая часть горьковских постановок падает на провинцию.

Политическое содержание горьковских пьес в эти годы тщательно затушевывалось. Если же актеры стремились донести авторскую мысль, то их сразу же одергивала пресса. Оценивая спектакль «Мещане» в Вологде, который шел в 1910 году, местная газета писала:

«Пьеса грешит излишней тенденциозностью.

Имея доброе намерение изобразить мещанство в наиболее непривлекательном виде, автор подчас так сильно сгущает краски, что от некоторых сцен веет надуманностью в ущерб правдивости.

Пьеса, в общем, разыграна дружно и оставила бы хорошее впечатление, если бы артисты не подчеркивали того, что в достаточной мере подчеркнуто уже автором»[[424]](#footnote-425).

В это время горьковские спектакли часто идут в народных домах, клубах, обществах и т. д. Такие культурно-просветительские учреждения обслуживали определенный контингент зрителей. Зрители народного дома или клуба были объединены или профессией, или территориально. Сегодня они шли сюда смотреть спектакль, завтра — слушать лекцию, а послезавтра — на собрание. Горьковские спектакли воспринимались ими не как развлечение, а как урок социальной борьбы. Полиция пристально следила за такого рода начинаниями. Так, нижегородский полицмейстер доносил 18 ноября 1910 года начальнику Нижегородского губернского жандармского управления: «21 сего ноября в 8 часов в помещении Канавинского общественного собрания имеет быть спектакль. Представлено {187} будет “Мещане”, пьеса в 4 д. соч. М. Горького, сбор с которых поступит в пользу общества разумных развлечений. Ответственным лицом по этому спектаклю состоит член названного общества В. П. Калинин. О чем уведомляю Ваше превосходительство»[[425]](#footnote-426).

Оснований для доносов у жандармов было достаточно. Такие спектакли часто устраивались «неблагонадежными» людьми. Например, в 1913 и 1916 годах в клубе Общества приказчиков г. Якутска состоялись спектакли «Дети солнца» и «На дне» при участии политических ссыльных[[426]](#footnote-427).

Из постановок пьес Горького, осуществленных в эпоху реакции на провинциальной сцене, заслуживают внимания «Последние» и «Васса Железнова».

Пьеса «Последние» была запрещена к представлению 10 июня 1908 года. Но за пять дней до этого запрещения она, согласно объявлению газеты «Ташкентский курьер», шла в местном летнем театре, который держали антрепренеры З. А. Малиновская и А. В. Полонский, в бенефис актрисы А. В. Токаревой[[427]](#footnote-428). Рецензии на спектакль газеты не поместили. Через полтора месяца после запрещения — 28 июля 1908 года «Последних» увидели зрители Владивостока. Главную роль Коломийцева играл известный провинциальный актер А. Н. Каренин. Об этом спектакле сохранился только один отзыв, помещенный в газете «Уссурийская молва»[[428]](#footnote-429). «Театр перестает быть только балаганом и становится школой, — писала газета. — Не вина дирекции, если современный репертуар не имеет особенно ярких, талантливых пьес. Все, что возможно было найти интересного, нового — частью ей уже использовано. Шла новая пьеса Горького “Последние”, вскрывающая язвы семьи и правдиво изобличающая нравы и обычаи нашей полиции». Пьеса эта, как и другие горьковские, пользовалась успехом прежде всего у демократического зрителя: «Публика живо чувствовала, где настоящая правда выступала на сцене, выражая свои настроения отдельными восклицаниями и аплодисментами.

Мы говорим о публике галерки и балкона, которая живее реагирует, менее требовательна. Заметную долю этой публики составляют солдаты и матросы и их дамы, низшие агенты железной дороги, русские рабочие. В эти же места ходит учащаяся молодежь»[[429]](#footnote-430).

Но владивостокская постановка «Последних» была эпизодической, случайной. Впоследствии русский провинциальный театр не отваживался на подобный шаг. Ведь местные власти, ведавшие цензурой, не только строго следили за тем, чтобы на сцене не появлялись пьесы, не разрешенные к представлению, но и проявляли в этом деле особое усердие. В 1912 году градоначальник Ростова-на-Дону Зворыкин изъял из библиотек Ростова и Нахичевани сборник товарищества «Знание» с пьесой «Последние». В рапорте министру внутренних дел он писал: «Пьеса Горького “Последние” полна инсинуаций и нареканий на полицию, полицейскую службу и превышающими всякую меру издевательствами над домашней жизнью и бытом чинов полиции». Зворыкин ходатайствовал перед министром внутренних дел «об общем изъятии из обращения этих книг»[[430]](#footnote-431).

В русском провинциальном театре начала свою сценическую жизнь драма «Васса Железнова». Воспринятая цензурой как обыкновенная бытовая пьеса и разрешенная к представлению 11 октября 1910 года, она уже в том же месяце была поставлена в ряде южных городов России. Одним из первых к ней обратился видный пропагандист драматургии Горького Н. И. Собольщиков-Самарин, державший вместе с О. Л. Зарайской осенью 1910 года театр в Ростове-на-Дону. В октябре — ноябре 1910 года «Васса Железнова» шла в Ростове-на-Дону, Баку, Нижнем Новгороде, Таганроге, Вятке, Кременчуге и в других городах.

В драме «Васса Железнова» Горький показывает, как власть денег превратила незаурядную, умную женщину Вассу Железнову в преступницу. Но часто в спектаклях внимание режиссера и актеров фиксировалось на бытовой достоверности, натуралистических подробностях и внешнем облике персонажей. Многих исполнительниц роли Вассы провинциальная пресса критиковала за то, что им недостает «физической мощи». В этом упрекали первую известную исполнительницу роли Вассы Астахову (Ростов-на-Дону), актрис Виноградскую (Пермь), Белозерскую (Житомир) и др.

Некоторые персонажи горьковской пьесы переводились в план обычных амплуа. Например образ Павла, озлобленного, готового на всякую {188} гадость, а вместе с тем жалкого и вызывающего сочувствие, нередко трактовали как образ неврастеника, хотя это один из сложных горьковских характеров. Причем он выдвигался на первый план. Заранее рассчитывая на успех, за эту роль брались первые актеры или даже сам антрепренер. Исполнители, как правило, подчеркивали не пакостную и жестокую натуру своего героя, а его горе, страдание, несчастья. В полтавской труппе Д. И. Басманова артист Немоевский «изобразил… такую картину бездны горя и страдания обиженного природой и людьми человека, перед которой содрогнется самое холодное сердце…»[[431]](#footnote-432)

В Омске в роли Павла выступил актер П. О. Заречный, дав «вполне законченный тип несчастного пасынка жизни, никем не любимого, мишень острот и насмешек»[[432]](#footnote-433).

Эта традиция исполнения роли Павла Железнова была нарушена уже в советские годы выдающимся украинским актером А. М. Бучмой. Его Павел тоже вызвал некоторое сочувствие и сожаление, но основное, что передавал актер, — это бессильная ярость, животная злость отвратительного человека.

В связи с постановкой пьесы Горького «Васса Железнова» в Баку в конце 1910 года разгорелся спор, взволновавший весь город. Рецензент газеты «Баку» С. А. Айвазов, воздавая должное прошлым театральным успехам Горького, отрицательно оценил «Вассу Железнову» как драму, якобы не имеющую единой фабулы, логики развития действия. На это возразил редактор газеты «Каспий» А. А. Вейнберг, выступивший в защиту горьковского произведения. Местный литературно-художественный кружок продолжил спор. После спектаклей 15 и 17 декабря 1910 года произошел диспут о пьесе. В диспуте, кроме основных докладчиков, участвовало 12 человек. Одним из его участников был А. А. Вермишев, писатель-большевик, автор известной впоследствии «Красной правды». Он сказал: «Почему в то время, когда “Васса” проваливалась в городе, на окраине города театр был набит рабочими?»[[433]](#footnote-434) И хотя, как писал бакинский корреспондент журнала «Театр и искусство», никто никого и ни в чем не убедил, «диспут имел одно важное значение: он дал возможность произвести всестороннюю оценку литературной деятельности Горького как беллетриста, как драматурга, как общественно-политической величины»[[434]](#footnote-435).

Таким образом, несмотря на все трудности и преграды, горьковская драматургия жила на сцене русской провинции.

С лета 1914 года провинциальный театр попадает в условия чрезвычайно тяжелые, доселе небывалые. Война с Германией и Февральская революция отразились на нем очень сильно. Война поначалу напугала деятелей театра. Перед ними маячил призрак разорения. В Казани и Саратове антрепренеры даже сложили с себя обязанности. Но объявление «форс-мажора» широкого распространения не получило.

Призыв в армию части молодых актеров, из-за которого сезон 1914 – 1915 года начался на месяц позднее обычного, заметно не повлиял на составы трупп. Реквизиция театральных помещений под постой войск случалась не так уж часто. Власти пытались насаждать официально-патриотический репертуар. Провинциальные театры обратились, по примеру Московского Малого, к хронике Островского «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», вспомнили забытую драму Писемского «Ветеран и новобранец», по-новому начали воспринимать заигранную пьесу Сарду «Отечество» («Граф де Ризоор»), в ходу у них стали инсценировки военных рассказов Мопассана.

Тревога и возбуждение, вызванные войной, интерес к злободневным фронтовым событиям, к героике, к вопросам чести и долга на какое-то время объединили сцену и зрителей. Второпях сработанные псевдопатриотические пьески «Боевые товарищи», «Сестра милосердия» проходят повсеместно даже с некоторой помпой. Особенный успех имела пьеса Л. Андреева «Король, закон и свобода». Поветрие официального патриотизма побудило взяться за перо актеров. Свет рампы увидели «Зарево войны» К. Давидовского, «В плену» Н. Будкевич, «Реймский собор» Г. Ге.

Со своей пьесой «Позор Германии» выступил М. Дальский, начавший гастроли от прифронтового Двинска.

Но суровая проза и кровавые будни войны рассеяли угар и пыл первых месяцев. Пьесы о зверских «тевтонах» и благородных поручиках, спасающих красавиц-француженок, перестают интересовать публику. Так, например, в Екатеринодаре хорошая труппа разыгрывала злободневные новинки в пустом зале.

Местная критика пришла к выводу, что военные пьесы не оправдали ожидания потому, что были малохудожественными, идейно чуждыми зрителю. На перелом в общественных настроениях указывало появление на сцене пацифистской пьесы М. Арцыбашева «Война». Уже в начале {189} 1915 года И. Слонов и П. Вульф с успехом играли ее в Киеве.

К исходу 1914 года провинциальный театр находился в состоянии растерянности. Публика к нему охладела, его репертуар оскудел. Правда, преодолеть эту «мертвую точку» многим труппам помогла русская классика. Она была тем ядром, вокруг которого сохранялось и создавалось в сценическом искусстве провинции все наиболее ценное в эстетическом и общественном плане. Но не ей было суждено внести невиданное оживление в театральную жизнь.

Это совершила развлекательная пьеса. Уже в начале 1915 года стало ясно, что театр в провинции стремится к такому зрелищу, которое отвлекло бы публику от тяжких дум, позабавило бы и навеяло иллюзии, заставив позабыть о «страшном мире». Серьезный жанр начал вытесняться комедией, фарсом, миниатюрой, которые шагнули с третьеразрядных подмостков на лучшие сцены провинции. Пока еще пресса удивлялась, что в Харькове у Синельникова на пьесе Л. Андреева в партере было всего 10 человек, а на следующий день «Оболтусы и ветрогоны» шли с аншлагом. Антрепренеры торопились менять репертуар. На афишах замелькали «многообещающие» названия — «Фрина», «Лелечкина карьера», «Ночная бабочка», «Все хороши». И зритель на них повалил валом, обеспечивая баснословные сборы, в два‑три раза больше довоенных.

Разговор о кризисе театра прекратился. Но «битковые» сборы оказались тем соблазном, который провинциальный театр не смог преодолеть. Актеры и режиссеры отучались серьезно работать, так как серые, сырые постановки проходили с успехом, не отражались на «кассе». А это приводило к тому, что общий художественный уровень театра снижался. Провинциальный театр стал терять ранее завоеванные им позиции.

Тяга населения к театру и сопровождавшая ее зрительская нетребовательность, кроме упоминавшихся психологических мотивов, имела и другие важные причины. В связи с оживлением промышленности повысились заработки рабочих и доходы мелкой буржуазии. Запрет на вино и закрытие питейных заведений расширили контингент зрителей. Сказался и приток беженцев в тыловые города. В Воронеже, например, их было 10 тыс., а население Тифлиса увеличилось в 1,5 раза.

Изменился состав публики, ее потребности и вкусы. Развлекательный дух, утвердившийся на сцене, поддерживался крупной буржуазией и чиновничеством, тыловыми офицерами, маклерами и спекулянтами. Заметная демократизация зрительного зала, приобщение к театру рабочего и ремесленника, что было в целом процессом прогрессивным, сопровождались в ту пору тоже отдельными отрицательными явлениями: неопытный зритель попадал в плен мещанских вкусов, а театр потворствовал им и делал развлечение пошлым, яркость — грубой, простое — элементарным.

Провинциальный театр, принявший в свои стены народного зрителя, был к тому не приспособлен. Опыт народных сцен и достижения передовой теоретической мысли оказались не применимыми к коммерческому предприятию[[435]](#footnote-436). Народных же театров было мало. Да и среди них лишь немногие (в Харькове, Пензе, Одессе) продолжали просветительское дело. Проблема «народ и театр» была настолько острой, что, несмотря на военное время, летом 1915 года в Харькове состоялся Первый съезд по вопросам организации разумных развлечений, где с докладами выступили В. Тихонович, Н. Дризен, П. Гайдебуров и другие видные деятели русской сцены. В декабре того же года был созван Всероссийский съезд деятелей народного театра. Он обнаружил стремление отмежеваться от профессионального театра — «обуржуазившегося» и «растленного»[[436]](#footnote-437).

Театральной жизни провинции были свойственны те же закономерности, что и столичной. Если до войны в Москве был один театр миниатюр, то к 1917 году их стало десять. Симптоматичным был уход режиссера К. Марджанова из драмы в оперетту в поисках «жизнерадостного настроения» — и это в 1916 году!

Легкий и малый жанр имел таких серьезных и влиятельных защитников, как А. Кугель, призывавший в журнале «Театр и искусство» к бездумному «тра‑ля‑ля», или киевский критик Н. Николаев. Но и они, считавшие миниатюру «деликатесом», формой, дающей большой простор артисту, вынуждены были признать, что освобождение сцены от просветительства, социальных идей и литературы быстро привело ее к глубокому упадку. Лозунгом времени, констатировал Н. Николаев, становится «театр откровенной пошлости».

На провинциальной сцене утверждается адюльтерная и эротическая пьеса, которая уже не поднимала, как это бывало до войны, «проклятых» вопросов, не освещала социальных и {190} психологических аспектов любовных отношений, а предлагала «картинки» — легкомысленные, иногда забавные, но чаще пошлые и безнравственные («Ресторан 1 разряда», «Хищница», «Блудница Митродора», «Старички и девчонки», и т. п.). Идейная, а подчас и художественная разница между «епишкинскими» театрами, где «пальто и калоши снимать необязательно», и городскими драматическими сценами в отдельные сезоны становилась трудноуловимой.

При всем том в провинциальном театре жили и здоровые начала. Он старался поддержать свою сценическую культуру, время от времени обращаясь к классике, делал попытки приобщиться к современной жизни. На его сцены попадали новые пьесы с анализом и критикой буржуазных порядков, мещанской морали. «Касатка» А. Толстого, «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева, «Кровь» С. Шиманского и ряд других пьес на темы из современной жизни имели стойкий успех у зрителей.

Гуманные идеи также нашли отклик в провинциальном театре. Утверждение добрых человеческих чувств в жестоком мире («Сверчок за печкой») и даже сентиментальная апология буржуазных добродетелей («Поташ и Перламутр») вызвали благодарную реакцию зрителей. Утешительными были также пьесы «Зеленое кольцо» и «Будет радость», ставившиеся во многих городах. Но эти произведения, проповедовавшие социальное смирение и надуманную идею единения передовой общественности с неохристианством, несмотря на их, казалось бы, внешне бодрящий тон, не захватили театральную публику.

Перед Февральской революцией театральный бум в провинции продолжался. Однако война не только наполняла кассу театра, она и подтачивала его. Второй призыв в армию увел еще значительное число опытных мастеров сцены, на которых держался основной репертуар. Полноценной замены им не было. Началось оскудение художественных трупп.

Отрицательные последствия имел налог на театральные билеты, введенный в начале 1916 года. Он подхлестнул погоню за сборами, увеличил число коммерческих спектаклей. Партер от него не поредел, но неимущего зрителя в театре стало меньше: дешевые места подорожали вдвое.

Углубился разрыв между театром и критикой. Писать о театре стало, по словам опытных обозревателей и рецензентов, «невесело», «неприятно» и «бесцельно»: принципы и идеи у него исчезли, дело шло «бесцветно» и «жалко», постановки ничего не давали ни уму, ни сердцу. Если и встречалось что-то хорошее, то это было обычно старое.

Февральскую революцию актеры провинции встретили восторженно. На бесчисленных собраниях и митингах-концертах звучали слова о воскресении театра, о торжестве свободного искусства. На сценах появились бывшие под запретом пьесы. Но отбора никакого не было. Рядом с «Последними» М. Горького и «Ткачами» Г. Гауптмана шел такой спектакль, как «Зарево» Е. Карпова, «Савва» Л. Андреева соседствовал с «Царем Иудейским» К. Р. Однако в репертуаре тон стали задавать не они, не серьезная «питательная» драма, а пьески о «тайнах двора» и духовенства, о Распутине и Иоанне Кронштадтском («История дома Романовых», «Черные вороны», «Сон тайного советника» и пр.), развлекательные фарсы («Вова-революционер»), откровенные «сенсации плоти», такие, как «Афродита в купальне» Е. Мировича и «Леда» А. Каменского. Проповедуя «социализацию красоты», А. Каменский возил свою пьесу по всей России. В афишах обещалась «совершенно голая Леда», роль которой исполняла М. Княжевич.

Цензурные путы и полицейские запреты пали, но театр уже не обладал к тому времени волей к художественной свободе. Идейно опустошенный, утративший прочные связи с национальными традициями, он был не в силах вернуть свое былое прогрессивное общественное значение.

Перед Октябрем театр провинции не стал выразителем революционных настроений, активного недовольства народных масс. Он был далек от той роли, которую сыграл перед и во время первой русской революции.

В условиях мнимых буржуазных свобод и анархии в театральном деле провинциальная сцена оказалась захваченной стихией мещанства. Во время исторических событий огромной важности театр являл собой «среднее промышленное заведение».

Но в провинциальном театре еще оставалась великая ценность — реальный залог его возможного воскресения — мастера сценического искусства, обогащенные большим жизненным и творческим опытом, актеры с возросшей гражданской активностью, не находившей выхода на сцене. Вот почему, когда пришел Октябрь, для большинства провинциальных актеров вопроса: принимать или не принимать революцию? — не существовало. В массе своей они были демократичны и приняли революцию без всяких оговорок.

## **{****191}** Театры миниатюр *Ю. А. Дмитриев*

Понятие «театр миниатюр» — достаточно емкое. Единственно, что эти театры объединяет, — наличие в спектакле нескольких коротких вещей: от драмы до оперы. По большей части в театрах миниатюр выступают эстрадные артисты. Широкое распространение театры миниатюр получили в начале XX века, особенно после 1907 года.

Театры миниатюр были различны по своей художественной направленности, драматургии, талантливости участвовавших в них актеров. Лучшим среди них, бесспорно, следует признать «Летучую мышь», выросшую из Художественного театра и связанную с ним, и «Кривое зеркало», руководимое известным театральным критиком А. Р. Кугелем.

Создатели театра «Летучая мышь» стремились противостоять обывательской пошлости, с одной стороны, ставя подлинно художественные произведения, с другой — прибегая к иронии, пародии, гротеску.

Театр пародировал все, что лежало за пределами высокого искусства, в некоторых случаях впадая в преувеличенный скепсис и отрицание. Но одновременно он порой прятался от подлинно сложных жизненных проблем за иронической по отношению ко всему на свете улыбкой. Вначале театр рассчитывал свои спектакли на узкий круг интеллигенции, людей хорошего вкуса и подлинной культуры.

Молодые художественники начиная с 1902 года устраивали веселые вечера отдыха. К. С. Станиславский был непременным участником этих вечеров. Программа их была разнообразной. Так, ставили пародию на «Прекрасную Елену» Ж. Оффенбаха. Причем в качестве дирижера выступал В. И. Немирович-Данченко, Менелая играл В. И. Качалов, Елену — О. Л. Книппер, Париса — И. М. Москвин, одного из Аяксов — Л. А. Сулержицкий. На этом же вечере по требованию публики С. В. Рахманинов дирижировал «Танцем апашей», который исполняли А. Г. Коонен и Р. В. Болеславский. Пародировали — тогда модные — чемпионаты французской борьбы: боролись В. И. Качалов с В. Ф. Грибуниным, Ф. И. Шаляпин с Л. А. Сулержицким. В сцене «Цирк» К. С. Станиславский играл дрессировщика, Г. С. Бурджалов — наездницу, а А. Л. Вишневский изображал лошадь.

Проводились также вечера, посвященные Айседоре Дункан, Артуру Никишу и другим выдающимся художникам. При чествовании Никиша на сцене была изображена Красная площадь. Знаменитого дирижера выводили под колокольный звон. Четыре рынды вставали у него по бокам. И. М. Москвин в костюме царя Федора Иоанновича читал адрес, кончающийся словами из трагедии А. К. Толстого: «Я царь или не царь?!», «Ты царь!» — отвечали ему с разных мест. «А если я царь, — продолжал Москвин, — то разреши мне преподнести тебе мою корону». И он возлагал на Никиша шапку Мономаха. Во второй части вечера Никиш с громадным успехом дирижировал оркестром пожарных, исполнивших попурри из «Веселой вдовы» Ф. Легара.

До 1908 года вечера устраивались в разных местах и не имели систематического характера. Но 29 февраля 1908 года в подвале дома Перцова, находившегося в районе теперешней Кропоткинской улицы, открылось артистическое кабаре «Летучая мышь». С этого дня следует вести летосчисление одного из лучших русских дореволюционных театров миниатюр. В самом названии кабаре содержалась пародия, если {192} вспомнить, что на занавесе Художественного театра была помещена чайка. Как утверждал исследователь, «“Летучая мышь” устраивалась… скорее с расчетом на отсутствие публики, постороннего зрителя, в желании отъединиться от него, получше укрыться от его стесняющих глаз»[[437]](#footnote-438).

В 1908 году «Летучая мышь» поставила пародию на «Синюю птицу» М. Метерлинка. Все роли в ней играли марионетки. Напомним, что вопрос о замене живых актеров марионетками тогда дебатировался в художественных кругах. Эту идею высказывал Гордон Крэг, над ней раздумывал Вс. Э. Мейерхольд, обсуждали ее я близкие к театру писатели-символисты. Затем пошли пародии на постановки «Марии Стюарт», «Анатэмы», «Ревизора», «Братьев Карамазовых». Исполнялись также танцы, куплеты, инсценированные анекдоты. Все постановки отличались отменным вкусом. Зал был маленький, попасть на спектакли посторонним было трудно. Это еще больше увеличивало число желающих посетить спектакли необычного нового театра. А. Г. Коонен вспоминает: «В центре веселящейся художественной Москвы была знаменитая “Летучая мышь”»[[438]](#footnote-439).

9 февраля 1910 года состоялся первый платный спектакль театра. Сбор с него пошел в пользу нуждающихся актеров Художественного театра. Чем дальше, тем чаще за заветные двери «Летучей мыши» стали проникать посторонние. В 1912 году театр перебрался в новое, более обширное помещение в Милютинском переулке. Здесь не сразу, но довольно скоро на спектакли начали продавать билеты всем желающим. Вначале в зале стояли столики, но потом их заменили обыкновенным партером. Конечно, первое время было трудно, так как резко изменился состав зрительного зала. Какие-то вещи, рассчитанные на узкий круг зрителей, теряли свою прелесть, остроту. Но постепенно все уладилось. К. С. Станиславский дал такую характеристику этому новому театру: «Впоследствии образовался театр “Летучая мышь”, который в силу условий принужден был изменить прежнее направление в сторону красивых, нередко подлинно художественных картинок и сценок с пением, танцами и декламацией»[[439]](#footnote-440).

Театр-кабаре «Летучая мышь» — так он официально именовался — явление противоречивое. В основном он ориентировался на богатую Москву, билеты на его спектакли стоили дороже, чем во всех других зрелищных предприятиях. Театр по возможности обходил острые социальные проблемы, охотно ставил различные изящные безделушки и шутки. В его репертуар постоянно включались вещи, в которых присутствовала утонченная старина. Например, на часах оживали севрские фигурки и под тихий мелодичный звон, переходящий в музыку, исполняли танец. Это был театр высокого вкуса. Он обращался к произведениям не только своих современников, но также к А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, И. С. Тургеневу, Ги де Мопассану, В. А. Моцарту, И. Гайдну, Ф. Шуберту, А. С. Даргомыжскому, А. П. Бородину, П. И. Чайковскому. Труппа была невелика, зато талантлива. О ней писали: «Артисты в “Мыши” не специализированы по так называемым амплуа, даже по жанрам и видам искусств. Все — и комики и лирики; все — и смеющиеся и плачущие Пьеро; все — немножко трансформаторы и Фреголи[[440]](#footnote-441)… Но у каждого — и своя преимущественная грань, которая играла среди других особенно красивым и богатым светом и составляла его артистическое обозначение и индивидуальность»[[441]](#footnote-442).

Среди актеров «Летучей мыши» ведущее место, безусловно, принадлежит Н. Ф. Балиеву, который одновременно исполнял обязанности директора театра, его художественного руководителя и конферансье (он был первым в России, кто утвердил это амплуа). С 1906 по 1912 год Балиев состоял в труппе Художественного театра, но почти ничего не играл. В 1912 году он окончательно перешел в «Летучую мышь».

Это был человек остроумный. Его конферанс пестрел злободневными шутками, иногда достаточно дерзкими. Но актер всегда умел так сбалансировать, что никого всерьез не обижал. Балиев непринужденно беседовал со зрительской аудиторией, количественно небольшой[[442]](#footnote-443), отвечал на ее реплики, вступал в споры и всегда выходил победителем. Конечно, какую-то подготовку конферанса он проводил, но в то же время он блестяще импровизировал, иные шутки у него рождались тут же, на просцениуме. Балиев играл роль гостеприимного хозяина, занимающего гостей-зрителей. Актер большого {193} обаяния, он быстро завладевал вниманием публики. Он искал с ней самые разнообразные контакты. В антракте мог появиться в фойе об руку с приятелем, завести с ним спор, заинтересовать этим спором всех окружающих, подняться на несколько ступеней лестницы и произнести монолог. А иногда он затевал игру, бросая со сцены мяч, задавал остроумный вопрос и не менее остроумно на него отвечал. Ни при каких условиях Балиев не был навязчив, не злоупотреблял вниманием зрителей. Первый номер он, как правило, не объявлял, перед вторым ограничивался тем, что называл автора и исполнителей, и только после третьего-четвертого в ход шли анекдоты, иногда песенка, иногда басня. Балиев всегда оставался душою театра, однако не стремился в нем премьерствовать. Его задачей было объединять отдельные театральные номера, прибегая к тематическим или эмоциональным связкам. Он заботился о целостности спектакля и не позволял ради личного успеха приносить в жертву успех общего дела.

Хотя «Летучая мышь» как профессиональный театр работала недолго[[443]](#footnote-444), тем не менее она пережила некоторую эволюцию. Уже в 1911 году, когда платные спектакли начали даваться периодически, газета замечала: «Было продано большое количество десятирублевых, так называемых “купеческих”, билетов и потому обычная непринужденность и товарищеское веселье как будто пошли немного на убыль»[[444]](#footnote-445). Когда же театр окончательно профессионализировался и билет на его спектакль мог купить каждый желающий, процесс обуржуазивания зрительного зала усилился. В статье, напечатанной в той же газете через год, читаем: «Эта смешанная толпа богемы с капиталом, пиджаков и смокингов с ослепительными брильянтами, старающаяся как бы то ни было и во что бы то ни стало прожигать жизнь, слилась в общем веселье»[[445]](#footnote-446).

Но надо сказать, что подлинное художественное начало в «Летучей мыши» все же сохранялось, влияние Художественного театра давало себя знать, хотя с каждым годом оно ослабевало.

До профессионализации в «Летучей мыши» систематически проводились юбилеи и чествования деятелей искусства. Так, в 1911 году приветствовали М. И. Блюменталь-Тамарину, в том же году отметили юбилей художника и машиниста сцены Большого театра К. Ф. Вальца. На этом вечере Л. В. Собинов встретился с Л. Я. Манько, в украинской труппе которого он начинал свою сценическую карьеру, и они пели дуэтом. Однако все это имело, так сказать, клубный характер и рассчитано было на узкий круг зрителей.

Как уже говорилось, большое место в репертуаре театра, особенно вначале, занимали пародии. Они остались и после того, как театр профессионализировался, но число их значительно сократилось. И это естественно: для понимания подобных пародий требовалось хорошее знание театральной жизни, которого новой публике часто недоставало. Теперь на передний план выходили комические и лирические сценки.

{194} В 1912 году И. М. Москвин читал стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы». Артист стоял у окна, запорошенного снегом. При помощи света создавалась атмосфера зимних сумерек, что усиливало впечатление от чтения. С рассказом С. С. Юшкевича выступил артист Театра Корша Б. С. Борисов. Потом был исполнен танцевальный номер «Полька времен кринолинов». Заканчивался спектакль пародией на постановку «Пер Гюнта» Г. Ибсена в Художественном театре. Причем актеры давали портретные гримы Вл. И. Немировича-Данченко, К. С. Станиславского, А. И. Южина, профессора психиатрии Н. Н. Баженова. Действие последней части пародии происходило в сумасшедшем доме, где оказывались все персонажи.

В том же году была поставлена пародия на «Гамлета», как его интерпретировал во МХТ известный английский режиссер Г. Крэг. Актер, изображавший Качалова, жаловался, что, играя по-крэговски, он часто сам не понимает того, что делает, тогда как в былые времена, еще в Казани, он играл Гамлета по-своему и имел очень большой успех.

Но уже в следующем, 1913 году в иных программах пародии вовсе отсутствуют. Оценивая эти программы, рецензент отмечает лучшие их номера. Он называет шутку А. П. Чехова «Скоропостижная конская смерть, или Великодушие русского народа». Далее пишет: «Изяществом и красотой веет от хореографической картинки под Бердслея “Эпизод двух мотыльков”. Хорошо были исполнены “Немецкая баллада”, “Отставной генерал”, “Китайские болванчики”. Алексеева-Месхиева удачно спела “Ваньку-Таньку” А. Даргомыжского»[[446]](#footnote-447). Приведенные названия вполне дают представление о направлении репертуара «Летучей мыши».

Стремясь разнообразить репертуар, театр перемежал шутки лирикой и даже драмой. Так, в 1914 году здесь показывались «Соловей» Андерсена и костюмированный рассказ О. Уайльда «Иезавель». Театр поставил также «Пиковую даму» А. С. Пушкина и «Шинель» Н. В. Гоголя. Причем в последней постановке режиссура стремилась романтизировать и стилизовать быт, но исполнитель главной роли В. А. Подгорный все же сумел раскрыть тему трагического одиночества Акакия Акакиевича Башмачкина. Театр постоянно обращался к современности, к злобе дня, но, как правило, к бытовой ее стороне. Если же он касался социальных проблем, что было крайне редко, то решал их большей частью с либерально-буржуазных позиций.

Когда началась война, репертуар театра несколько изменился. В нем известное место заняли вещи, так или иначе с нею связанные. Шла сценка «Сон кайзера», где немецкому императору Вильгельму II давали уроки Наполеон, Фридрих Великий и Бисмарк. Запрещение продажи спиртных напитков в дни войны обыгрывалось в шутке П. П. Потемкина «На птичьем дворе». Узнав об этом запрещении, корова мычала: «Мум», курица клокотала: «Клико»[[447]](#footnote-448), кукушка куковала: «Коньяку». Но постепенно театр отказывался от всякого упоминания о войне, потому что неудачи на фронтах пугали и расстраивали публику «Летучей мыши». Эта публика старалась забыть все страдания, уйти от них в иллюзорный мир изящных безделок. {195} Серьезный разговор о войне и ее последствиях был для «Летучей мыши» не по плечу, а превращать его в предмет легких шуток театр не хотел — на это у него хватило такта.

В 1916 году в театре была показана пьеса «Бандиты», в которой об одном и том же происшествии очень по-разному рассказывали в газете, в итальянской опере, мелодраме, балете, оперетте. Смысл пьесы сводился к доказательству, что истины как таковой не существует. Шли инсценировки рассказов А. П. Чехова «Маска», «Роман с контрабасом», «Экзамен на чин». Их с блеском играли Б. С. Борисов и Я. М. Волков. Пародировался «Евгений Онегин». В эпилоге постаревшая Татьяна приходила к Онегину — уже важному чиновнику и просила о пенсии. В пьесе «Рассыпанный набор» наборщики рассыпали наборы трех пьес — «Ревизора», «Горя от ума» и «Гамлета», а потом все это собирали и механически соединяли в одну пьесу; актеры же, играя пьесу, произносили перепутанные реплики. Так, Гамлету отвечала Софья, на реплику Фамусова спешил откликнуться Хлестаков… Получалась веселая путаница с большим количеством злободневных шуток. Был показан также I акт из «Ревизора». Городничий читал письмо, а все те, о ком в I акте упоминалось, появлялись на сцене: приходили крысы, толстый Иван Кириллович играл на скрипке, выбегала собака, сторож Михеев пил горькую.

После Февральской революции театр поставил спектакль, по его понятию, отражавший историю революционного движения начиная от времен А. Н. Радищева и кончая отречением Николая II от престола. Но постановка была неудачной, история в ней рассматривалась с позиции анекдота[[448]](#footnote-449). Лучшим в спектакле был гротеск Л. Г. Мунштейна (Лоло) «В 12 часов по ночам», где вставали страшные призраки последних царских министров — Штюрмера, Протопопова, Сухомлинова и др. Занималась заря свободы, и призраки исчезали. Гражданин с красным флагом в руке произносил строфы о революции. В сцене «Лубок» Балиев показывал Распутина в виде Петрушки. Впрочем, даже от такого отражения революционных событий театр скоро отказался.

Уже говорилось, что в «Летучей мыши» была сильная труппа, причем значительная часть артистов выступала не только в миниатюрах, но и с эстрадными номерами. Артистка Дейкарханова пела песенки. Тот жанр, в котором она выступала, тогда называли интимным. Не обладая большим голосом, но очень музыкальная, Дейкарханова скорее рассказывала под музыку о любви, изменах, свиданиях и разлуках и делала это с большим чувством. В 1914 году, вскоре после начала войны, артистка проникновенно исполнила песни композитора Густава «Женщина в трауре» и «Мать», повествующие о женщинах, потерявших на войне своих близких. Великолепен был актер Я. М. Волков. В шутку его называли Фреголи. Действительно, поистине с молниеносной быстротой Волков менял костюмы, парики и грим. Главное же — для каждого нового персонажа он умудрялся найти характер, шаржированный, гротесковый, иногда сведенный к одной-двум чертам, но характер.

Среди актеров «Летучей мыши» выделялся Виктор Яковлевич Хенкин, обладатель красивого {196} и выразительного баритона. Он начал свою артистическую деятельность в украинских труппах. Хенкин говорил: «Украинские актеры привили мне интерес к народному искусству, тогда как Илья Сац подсказал мне мой жанр в области характерного пения на эстраде»[[449]](#footnote-450). Хенкин выходил на сцену в соответствующем костюме и гриме, окруженный аксессуарами. В 1911 году он стал так называемым слепцом-лириком: в лаптях, онучах, в домотканых портках и посконной рубахе, Хенкин пел заунывные старинные песни. Продолжал выступать также и с украинскими песнями. Позже Хенкин пел песни кинто — мелкого грузинского торговца, носильщика, а иногда и безработного, внося в эти песни элементы бытовой сатиры. В гриме и костюме поэта Беранже артист под музыку исполнял его сатирические и лирические стихи: «Добрый король», «Метла», «Новый фрак», «Лизетта», «Трактирщица» и др.

Большим успехом пользовался рассказчик Я. Д. Южный. Он раскрывал в своих рассказах смешные и трогательные стороны жизни местечковых евреев. В них нищие и бесправные люди верили, что рано или поздно все изменится к лучшему, и сохраняли оптимизм и неиссякаемую энергию. На некоторых спектаклях Южный конферировал, но в этом он, бесспорно, уступал Балиеву. Начал конферировать в «Летучей мыши» также А. А. Менделевич.

Б. С. Борисов играл в Театре Корша, но тем не менее он почти каждый вечер появлялся на подмостках «Летучей мыши»[[450]](#footnote-451). Это был выдающийся характерный актер и чтец. Он выступал в инсценировках рассказов Чехова и с чтением его рассказов. Читал стихи Н. А. Некрасова «Филантроп», «Песня Еремушке», отрывки из «Русских женщин», а также стихи А. С. Пушкина. Под собственный аккомпанемент на гитаре Борисов пел цыганские романсы, многие из которых сам сочинил. Отлично исполнял Борисов песни Беранже. В его «Потопе» он громоподобно бросал фразу: «Потонут все бедняжки-короли», и на лице его при этом отражалось ликование.

Говоря об актерском искусстве театра «Летучая мышь», следует отметить, что его актеры по большей части стремились к острой характерности своих героев. Хотя характер редко давался в развитии, но почти всегда сущность его была выявлена. Это диктовалось законами жанра, требующего на протяжении минимума времени рассказать о самом важном. Те же законы жанра требовали и обращения к гротеску, буффонаде, даже к эксцентрике. Однако это никогда не достигалось грубыми, самодовлеющими приемами.

«Летучая мышь» заботилась о хорошем вкусе, начиная от убранства фойе и до оформления спектаклей, которое часто делали выдающиеся художники — такие, как Л. С. Бакст, Н. Н. Сапунов, В. А. Симов. К режиссуре театр привлекал В. В. Лужского, И. М. Москвина и других деятелей Художественного театра. Выступал в роли режиссера и Н. Ф. Балиев.

И. В. Ильинский, познакомившийся с «Летучей мышью» в свои юные годы, с благодарностью вспоминал о театре художественной миниатюры, «который легко и непринужденно {197} воспитывал хороший вкус, в котором звучала чудесная старинная музыка и воскресали водевили и забытые романсы, театр, который заставлял угадывать неисчерпаемые возможности театрального искусства и который будил творческую фантазию»[[451]](#footnote-452).

Вторым интересным театром миниатюр предреволюционного десятилетия был театр «Кривое зеркало», созданный в Петербурге в 1908 году.

После поражения революции 1905 – 1907 годов большое распространение получили азартные игры. При самом благосклонном отношении властей одно за другим открываются игорные заведения, обычно прикрывающие свое истинное лицо какой-нибудь респектабельной вывеской. Так, в 1908 году в Петербурге был создан Театральный клуб. Карты и ресторан в нем занимали главенствующее место, но само название Театральный обязывало иметь хоть какую-нибудь художественную программу. Вс. Э. Мейерхольд предложил открыть при клубе театр «Лукоморье» и получил на то согласие. Одновременно актриса петербургского Малого театра З. В. Холмская подала в правление клуба прошение разрешить ей открыть при клубе театр пародий. Позже Холмская писала: «Как было бы весело и забавно изобразить какими-то облегченными приемами сценической эскизности и гротеска эту лишенную всякой художественной правды игру, выявить и показать убогость и пошлость текста глупой штампованной пьесы»[[452]](#footnote-453).

Было решено, что при клубе станут действовать два театра: с 8 часов вечера — «Лукоморье» и с 12 часов ночи — «Кривое зеркало»[[453]](#footnote-454). Открытие обоих театров состоялось 6 декабря 1908 года. Однако спектакли «Лукоморья» успеха не имели, и театр скоро закрылся. Зато «Кривое зеркало» сразу заставило о себе заговорить.

Художественную часть театра «Кривое зеркало» возглавил А. Р. Кугель, отлично знавший недостатки и слабости современного ему театра. Труппа была невелика, но в нее входили отличные комедийные актеры: В. В. Александровский, С. И. Антимонов, Ф. Н. Курихин, А. П. Лось, Л. И. Лукин, В. А. Нелидова. Несколько позже в театр пришли Л. А. Фенин и К. Э. Гибшман. Режиссером был приглашен Р. А. Унгерн, до этого сотрудничавший с Вс. Э. Мейерхольдом.

Роль конферансье исполнял К. Э. Гибшман. О нем следует сказать несколько слов. Во внешнем облике Гибшмана не было ничего актерского: человек среднего роста, с короткими руками, с большой лысиной, вокруг которой как-то странно, торчком располагался венчик волос. Нелепый, неуклюжий, он появлялся с таким видом, как будто бы его вытолкнули на сцену. К тому же Гибшман заикался, растягивал слова. И говорил он, казалось, невпопад. Гибшман создавал обобщенный гротесковый образ российского обывателя, скорее всего чиновника, привыкшего действовать только в пределах департаментских правил, ограниченного, {198} туповатого, но вынужденного в силу обстоятельств поступать по собственному разумению, попадающего в смешное и жалкое положение. Таков был второй конферансье в русском театре миниатюр — подлинно большой мастер своего дела.

В программе открытия «Кривое зеркало» показало среди других вещей «Пролог» — издевку над претенциозными и невежественными докладчиками, пародию на пьесу Л. Н. Андреева «Дни нашей жизни». Играли также моралите Н. Н. Венцеля «Лицедейство о господине Иванове» — насмешку над декадентской поэзией, над тем, что порнография становится ее главным содержанием. Артист Шахалов, изображая поэта Иванова, читал, смешно подчеркивая рифмы:

Нарушить бы тьму условностей,  
Изведать бы сладость греховностей,  
Возбудить бы содрогание в почтенных лицах,  
Стать бы притчей для всех во языцах.

Н. Н. Урванцев, в будущем актер и режиссер «Кривого зеркала», написал пародию на мелодраму, назвав эту пародию «Жак Наур и Анри Заверни», и театр ее сыграл.

Но самый большой успех имела комическая опера В. Г. Эренберга на либретто М. Н. Волконского «Вампука, невеста африканская». Она была поставлена Р. А. Унгерном в 1909 году. Само слово «Вампука» с тех пор стало нарицательным: им обозначают театральные несуразицы, уход от какой-либо правды жизни. Поводом для написания оперы послужил фельетон А. Манценилова[[454]](#footnote-455), напечатанный в газете «Новое время». В нем говорилось о колониальном разбое Англии. Но фельетон послужил лишь поводом для оперы. Сама музыка при всей ее внешней серьезности имела ярко выраженный сатирический и юмористический характер — явление, в истории театра довольно редкое.

На сцене изображалась африканская пустыня, на ней красовалось несколько пальм, а посередине стоял обитый красным плюшем диван. Свирепый царь Страфокамил (что по-гречески означает «страус») пленил красавицу Вампуку и собирается на ней жениться. Об этом сообщал хор, составленный из четырех ко всему безразличных статистов. Хор пел: «Мы в пустыне живем и кактусы жуем!»

Отец Вампуки погиб, борьбу продолжает испано-итальянский завоеватель Меринос. Встретив Вампуку, он сообщает ей, что здесь, в песках, погиб ее отец. Вампука падает в обморок. Далее следовала ария Мериноса «Где достать в пустыне воды?» Затем он удалялся, подняв по обычаю оперных певцов вверх руку и произнося слова: «Туда, туда, где есть вода». Появлялся влюбленный в Вампуку Лодырэ, которого играл превосходный актер и певец Лукин. Сидя на диване, он с Вампукой исполнял дуэт: «За нами погоня, бежим — спешим!», повторяя эту фразу несколько раз. Потом они медленно уходили, приветствуя публику и улыбаясь ей.

Второй акт также происходил в пустыне, только вместо дивана стояли два трона и плаха. Внезапно появившийся Меринос сообщал: «Я вас завоевал». — «Он нас завоевал», — покорно соглашался хор эфиопов. «Благодарю, не ожидал», — {199} заявлял Страфокамил, пожимал плечами и покорно клал голову на плаху.

Роль предводителя эфиопов играл Гибшман. Публика умирала от смеха, когда он в своей обычной маске перепуганного обывателя, робко откашлявшись, начинал арию и при этом в упор смотрел на дирижера:

Прелестную Вампуку  
Нам велено словить.  
Наш предводитель руку  
Ей хочет предложить.

Л. Фенин, игравший Страфокамила, создавал пародийно-величественный образ царя эфиопов. Так как было жарко, царь обмахивался платком, достав его из своего коричневого трико.

В роли палача выступал А. П. Лось. Поцеловав примадонне руку, он взмахивал секирой, но Страфокамил пел предсмертную арию:

Лишаюсь сил, лишаюсь сил,  
Сейчас умрет Страфокамил.

Топор повисал в воздухе, и так несколько раз.

Артист в роли стражника-эфиопа пародировал унылого, невыспавшегося статиста с криво подвязанной бородой. Он мирно дремал и только когда в оркестре раздавались резкие удары барабана, просыпался, вздрагивал и ронял от неожиданности копье и щит.

В театре шли также пародии на классический балет «Разочарованный лес», на оперетту «Восторги любви» (музыка В. П. Эренберга), на детский спектакль «Аня и Ваня» (пьеса Смирнова и Щербакова). Рецензент писал: «Дебелая бабочка, которую ловят дети, презабавна»[[455]](#footnote-456). В театре шла также опера И. А. Саца «Восточные сладости». В ней сочетались приторно-восточные мотивы с лубочно-кучерскими песнями.

В 1912 году Н. Н. Евреинов (с 1910 года ставший главным режиссером театра) поставил «Ревизора», но так, как бы его сыграли актеры в постановке К. С. Станиславского, М. Рейнгардта, Г. Крэга и в кинематографе.

Интерес к театральной пародии «Кривое зеркало» сохраняло на протяжении всей своей деятельности. И, конечно, то, что оно боролось против театральной рутины и пошлости, было правильно. Но в то же время это ограничивало возможности театра. Очень точно об этом сказал один из крупнейших критиков-марксистов В. В. Воровский. Поддерживая стремление театра исправлять нравы смехом, он писал: «Пока — и это не малая ошибка — “Кривое зеркало” ограничивается почти исключительно одной сферой театра и сатиры на театр»[[456]](#footnote-457). Других же вопросов общественной и социальной жизни театр почти не затрагивал, хотя было очевидно, что многие недостатки искусства проистекали из-за неудовлетворительных условий тогдашней общественной жизни. «Характерно уже то, — писал Воровский, — что публике больше всего нравится “Вампука” — вещь остроумная и ядовитая, но не идущая дальше осмеяния внешних условностей оперной сцены»[[457]](#footnote-458).

{200} Начиная с 1910 года в «Кривом зеркале» все чаще ставятся произведения, выходящие за пределы театральных сюжетов, но они имеют специфический характер и связаны прежде всего с деятельностью Евреинова. В очерке, посвященном «Кривому зеркалу», Г. К. Крыжицкий подчеркнул, что главным художественным руководителем театра всегда оставался А. Р. Кугель[[458]](#footnote-459). Это верно, но влияние Евреинова было очень велико, в том числе и на Кугеля.

В теоретическом исследовании Евреинов писал: «Я сочту за драму только такое “действие”, которое я без насилия своей фантазии назову “моей драмой”.

Все остальное, что я не в силах принять за свою драму, я сочту за зрелище чужой драмы, пускай красивое, пускай забавное или смешное, но только за “зрелище”, а не за драму»[[459]](#footnote-460).

Эта позиция Евреинова найдет свое воплощение и в «Кривом зеркале». Первой его постановкой была монодрама «В кулисах души». В душе спорят три «я»: рациональное, эмоциональное и подсознательное. Спор касается отношений мужчины к жене и любовнице.

В 1911 году показывалась миниатюра «Воспоминания». На сцене читалась повесть о том, как хитрая мамаша женит невзрачного и робкого чиновника на своей чересчур бойкой дочке. И следуют пять эпизодов, повествующих, как это событие запечатлевалось в памяти пяти приглашенных на свадьбу лиц. Выясняется, что каждый из них воспринял событие по-своему и очень далек от объективной истины.

В пьесе Б. Ф. Гейера «Элементы жизни» юноша, чтобы найти правду, отправляется бродить по свету. Но радость оборачивается для него злорадством по поводу провала пьесы его друга, отдых на поверку оказывается пьяным кутежом и скандалом в кабаке, любовь — встречей с девицей легкого поведения. И мудрец советует ему: «Плевать на все и беречь свое здоровье».

Правда, наряду с такими, проповедующими цинизм и беспринципность, пьесами показывались и другие, до известной степени сатирические, антибуржуазные. Так, в 1912 году пошла миниатюра Л. Н. Андреева «Любовь к ближнему». Турист, отправившийся в горы (действие происходит в Швейцарии), сорвался и повис над пропастью. Собралась толпа любопытных: кто фотографирует несчастного, кто предлагает его из человеколюбия пристрелить. Выясняется, что «несчастный» специально подвешен администрацией отеля в рекламных целях. Все разочарованы и оскорблены.

Но при всех условиях театральные пародии продолжают занимать в «Кривом зеркале» главное место. Тут и «Гоп, мої гречаники» — пародия на украинскую оперетту, и «Школа этуалей» — пародия на программу, шедшую в кафешантане, и пародия «Приемные испытания на музыкально-драматические курсы». В 1916 году пошла пьеса Н. М. Никольского «Вельзар, король византийский», пародирующая постановки трагедий Шекспира. Это было нагромождение различных ужасов. А перед началом спектакля выступал «шекспировед» Антип Снегов. Журнал писал, что эта пьеса имела успех[[460]](#footnote-461).

Самый большой успех, почти равный тому, какой имела «Вампука», выпал на долю «Гастроли Рычалова» (авторы В. Г. Эренберг и М. Н. Волконский). Это была пародия на нравы, царившие в провинциальной опере. Действуют гастролер Рычалов, капризная примадонна, тупые хористы и солдаты-статисты, изображающие каких-то шупанов, хотя, собственно, никто не знает, что это должно означать. В центре спектакля — затурканный помощник режиссера Псой Коровкин. У него болят зубы и щека повязана ярким платком. Примадонна требует, чтобы во время ее появления на сцене светила луна. Старый опереточный комик соглашается играть только в том случае, если ему разрешат сесть мимо стула. И в довершение всего заболевает актер, играющий роль посла Ватикана, которую передают тому же Коровкину. В состоянии прострации он вместо слов: «Я папский нунций» поет: «Я нунский папций», «Нунский папский», «Нунский пупций» и, наконец, просто: «Я пуп».

Как и в «Летучей мыши», в театре «Кривое зеркало» известное место отводится эстрадным номерам. Здесь пела певица Абрамян. Рецензент отмечал, что у нее был звучный голос мягкого тембра и умение прекрасно им владеть[[461]](#footnote-462). Рассказы из театрального быта читала О. Э. Озаровская. С пародиями на цыганские романсы выступал Владимир Хенкин (тогда в афишах его называли Истоминым).

Лучшие пародии театра высмеивали рутину, штампы, а иногда и мнимое новаторство. Но в то же время театр смеялся над всем в мире. {202} Положительного идеала у него не было. Очень точно охарактеризовал театр его руководитель А. Р. Кугель: «В самом существе своем “Кривое зеркало” было театром скепсиса и отрицания»[[462]](#footnote-463). После Октябрьской революции театр «Кривое зеркало» пытался возобновить свою работу, но в новых условиях он не нашел себя и закрылся в 1931 году (хотя и до этого времени работал с перерывами).

Делались и другие попытки создать артистические кабаре и на их базе — театры миниатюр. В 1912 году группа представителей петербургской художественной интеллигенции — А. Н. Толстой, М. В. Добужинский, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, В. А. Подгорный, Н. Н. Евреинов, И. А. Фомин, Б. К. Пронин, Н. В. Петров — открыла клуб и назвала его «Бродячая собака». Как позже писал Петров, «ясной цели ни у кого не было. Было желание создать нечто такое, чего не было в Петербурге»[[463]](#footnote-464).

20 декабря 1911 года начал функционировать Артистический клуб Общества Интимного театра. Зал вмещал до 80 человек. В нем — диваны, некрашеные столы и табуреты. На небольшой эстраде этого театра выступали тогдашние знаменитости: А. А. Ахматова, К. Д. Бальмонт, Игорь Северянин, Саша Черный, Е. В. Лопухов, Ю. М. Юрьев, дирижер А. А. Орлов, С. С. Прокофьев, Ю. А. Шапорин, клоун из цирка С. Чинизелли Жакомино и др.

Напор буржуазной публики в эти артистические клубы был велик, и они открыли перед нею двери. Как писал А. А. Мгебров, в них «тотчас же искусство свелось… на нет, ибо в таверне оно никогда не расцветает, несмотря ни на какое, хотя бы самое изысканное, окружение»[[464]](#footnote-465).

Существовало также стремление спекулировать на интересе буржуазной публики к артистическим кабаре. Так, газета сообщала об открытии кабаре в кабинете одного фешенебельного ресторана[[465]](#footnote-466). В другом номере газеты сообщалось, что кабаре открыто в Белом кабинете «Большой московской» гостиницы. «За отдельными столиками заседают художники, артисты, журналисты»[[466]](#footnote-467). Надо ли говорить, что эти кабаре были весьма далеки от подлинного искусства. В одном из писем К. С. Станиславский сетовал: «А тут еще, с легкой руки Балиева, пошли эти проклятые кабарэ»[[467]](#footnote-468).

Таково было одно направление театров миниатюр.

Другое направление связано с так называемыми дивертисментами, устраиваемыми в драматических театрах. На них читались стихи и рассказы, исполнялись романсы и куплеты, показывались танцевальные номера. Вот эти-то дивертисменты и оказали влияние на формирование театров миниатюр.

В Москве первый такой театр открылся в октябре 1911 года. Он принадлежал М. Арцыбушевой и находился в Мамоновском переулке, неподалеку от Тверской улицы (теперь ул. Садовских и ул. Горького). В Петербурге первый театр миниатюр — «Интимный театр» был открыт 25 октября 1909 года. В 1916 году газета писала: «Театры миниатюр выскочили, как прыщи, по всему лицу матушки Москвы»[[468]](#footnote-469). И в Петербурге их было множество.

Действовали театры миниатюр в Киеве, Одессе, Харькове, Нижнем Новгороде, Большом Токмаке, Кременчуге, Бахмуте и во многих других городах. То, что большинство театров миниатюр давало в вечер по два‑три сеанса, имело дополнительные преимущества для зрителя, тем более что в зал пускали в любой момент спектакля. Современник писал: «Вернее было бы назвать их “театры мимоходом”. Зашел, заплатил 40 коп., просидел 1 1/2 часа и беги дальше»[[469]](#footnote-470). А кто-то из остряков заметил: «В миниатюры мы ходим, чтобы там выпить рюмку театрального удовольствия».

Вообще надо сказать, что художественная часть подавляющего числа театров этого типа была далеко не на высоте. Да это и не удивительно, если учесть, что антрепренеры прежде всего заботились о прибылях. А. Г. Алексеев, на протяжении долгого времени с этими театрами связанный, писал: «“Театральную культуру” насаждал и незадачливый домовладелец — потому что пустовало торговое помещение в первом этаже; и хозяин лабаза — потому что свободный капитал некуда было применить; и биржевой маклер — потому что у его содержанки открылась тяга к “святому искусству”»[[470]](#footnote-471).

{203} Первая программа Театра Арцыбушевой включала оперетту Оффенбаха «Свадьба при фонарях», водевиль Ф. А. Кони «Беда от нежного сердца — горе от ума», исполнялись также романсы и танцы прошлого столетия. В следующей программе пошла оперетта Ш. Лекока «Любовная хитрость» и т. п.

Чем дальше, тем чаще в адрес Театра Арцыбушевой делались критические замечания. И это было вполне объяснимо. В день шло по три спектакля, программа менялась еженедельно, настоящего режиссера не было, значительная часть актеров не имела опыта, но с ними никто систематически не занимался. При этих условиях качество спектаклей не могло быть высоким.

Театры миниатюр по преимуществу ориентировались на городского обывателя, и это предопределило их художественную направленность. В одной рецензии говорилось: «Московские театры миниатюр впадают в шаблон… цепенеют, застывают во всех деталях своего быта — в конструкции программы, в содержании дивертисментных номеров, даже в постановочной манере режиссера…

Убранство сцены лишено здесь смыслового сочетания с пьесой и рассчитано исключительно на самостоятельный эффект. На сцене царят красочный хаос и мебельная сумятица, увенчанные неизменным огромным абажуром. Комната на курорте, цирковая уборная, кабинет ресторана и т. п. подаются… с одним и тем же “недержанием” декоративных эффектов. Но неумело подобранные краски — даже не кричат, а галдят, мебель загромождает сцену, поскольку она свободна от всякого рода ширм, перегородок и т. п.»[[471]](#footnote-472)

В актерской игре зачастую сказывалось грубое шаржирование, стремление любыми способами снискать успех у публики.

Естественно, театры миниатюр в первую очередь заботились о репертуаре, который мог бы привлечь обывательскую публику. Старинные водевили ненадолго заменяются водевилями А. П. Чехова. Вскоре основное место начали занимать достаточно грубые фарсы. Значительный удельный вес приобретают эстрадные номера. В большинстве случаев антрепренер находит какой-то интересный номер, привлекающий публику, а на остальную программу внимания почти не обращает — было бы только чем занять время. Наблюдатель констатирует: «В Никольском театре… заботятся уже не столько об успехе сцены, сколько просто рассчитывают на притягательность популярных номеров типа песен Плевицкой или цыганского хора». В театре «Мозаика» «оглушительные сборы деморализировали дирекцию до полного забвения в программе всяких художественных приличий». В «Новом театре» «остались лишь меркантильные кассовые соображения, — дается не то, что художественно, а то, что больше нравится массе»[[472]](#footnote-473).

Конечно, время от времени театры миниатюр ставили водевили или одноактные оперетты, а то и большие оперетты сводили к одному акту. Но это была всего лишь дань традиции, заполнение репертуарных брешей, когда не хватало новых вещей.

«Миниатюрщики» играли произведения А. Аверченко, Т. Тэффи, В. Азова, Е. Венского, П. Потемкина и других писателей-юмористов, группировавшихся вокруг журнала «Новый сатирикон». {204} Но по большей части они играли самую откровенную халтуру, вещи никому не ведомых литераторов. Рецензент журнала «Театр» писал: «На каждом шагу — фарс, и посмотрели бы вы, что за названия пьесочек!

“Пуговка от штанов”, “Первая ночь Пушкина”, “Кокоточка Мумут”, “Незабвенная ночь” — пьесочка настолько постельная, что даже стоящий за кулисами пожарный конфузливо отворачивается»[[473]](#footnote-474).

Но все же имелись театры, хоть чем-то выделявшиеся в лучшую сторону среди себе подобных. В Петербурге это был сначала «Интимный театр», а потом «Литейный театр». Здесь актером, а главное — драматургом был Н. Ф. Мирович (Дунаев), в будущем один из режиссеров и драматургов белорусского театра. Мирович написал несколько пьес, из которых особенную известность получили «Театр купца Епишкина» (1915), «Графиня Эльвира» (1915) и «Вова приспособился» (1916). Сами названия пьес стали нарицательными. Все они — грубоватые, но смешные фарсы. Иногда в них звучали и горькие ноты. «Театр купца Епишкина» — рассказ о театре, во главе которого стоит хозяин, думающий только о наживе. И хотя пьеса содержала множество комических моментов, общее впечатление от нее оставалось скорее грустное. В пьесе «Вова приспособился» изображались злоключения студента-белоподкладочника, барона Штика, призванного в солдаты. Он вынужден приспосабливаться к муштре и ко всем прочим тяготам казарменной жизни. То, что происходило с бароном, было смешно. Однако наряду с этим пьеса рассказывала о том, как унижают достоинство солдат в царской армии, в каких кошмарных условиях они живут.

В «Интимном театре» работал талантливый артист Иван Вольский. Он не только играл в миниатюрах, но и пел вместе с Антоновой фабричные частушки. Вольский в 1916 году создал знаменитый Хор братьев Зайцевых, имевший множество копий как до, так и после революции. В хоре подвизались церковный бас, солист из трактирного ансамбля, спившийся оперный певец и просто бродяга. Особенно хорош был солист. В целом это была достаточно острая пародия на псевдоискусство. Хор пел:

На ваш маленький носочек,  
Так изящно вздернутый,  
Подарю я вам платочек,  
Элегантно свернутый.

Другие песни были в том же роде.

Еще один театр выделялся из общей массы — «Павильон де Пари». В его труппе было всего пять-шесть актеров. В первом отделении они играли миниатюры, а во втором шел дивертисмент при участии русских и иностранных знаменитостей. В 1914 году художественную часть театра возглавил А. Г. Алексеев. Он сам писал пьесы. Они не были глубоки по содержанию, но по большей части изящны, остроумны, злободневны. Алексеев выступал и как конферансье. Выдающийся мастер экспромта, почти ежедневно обновляющий репертуар, он умел мгновенно отреагировать на все происходящее в зале и на сцене. Салонный актер большого обаяния, он скоро добился положения любимца публики.

Появлялись талантливые актеры и в других театрах миниатюр. О некоторых из них уже говорилось, другие требуют хотя бы краткой характеристики.

На первое место следует поставить Владимира Яковлевича Хенкина. Выступая в театрах миниатюр в Одессе, он играл роли стариков. Его персонажи говорили глупости, но с такой уверенностью в значительности своих слов, что это вызывало смех. Изображая всех этих тупых, реакционно настроенных стариков, показывая их смешными и жалкими, Хенкин поднимался до уровня сатиры. Л. О. Утесов о его игре сказал: «Хенкин замечательно умел обличать порочность и пошлость. Еще до того, как произносился текст, было ясно: все, что скажет человек с таким выражением лица и такими манерами, будет жалким и смешным вздором»[[474]](#footnote-475).

Другим выдающимся актером театра миниатюр был П. Н. Поль. Он начал свою работу на сцене драматических театров, с успехом сыграл роли Хлестакова, Подколесина, Буланова. В театрах миниатюр Поль с бесподобным юмором и в то же время сочувственно играл мелких чиновников, незначительных купцов, мужей, находящихся под башмаком у жен. Все они были хлопотуны, но хлопоты их — пустые и жалкие.

Е. Я. Милютина, начавшая выступать в театре миниатюр с 1910‑х годов, сразу определилась как комическая старуха. Ее героинь всегда характеризовал громадный, прямо-таки неистовый темперамент. Но поскольку то, чего добивались героини Милютиной, было делом пустяшным, то это несоответствие усилий и результата рождало комический эффект.

{205} Л. О. Утесов тоже был актером театра миниатюр. Но он был моложе, чем названные артисты, и по возрасту, и по стажу. В нем поражали необыкновенная музыкальность, ритмичность. Он охотно исполнял куплеты и песенки, умея через них раскрыть сущность своего персонажа.

Театры миниатюр выдвинули своего талантливого режиссера — Д. Г. Гутмана. В течение нескольких лет он работал в драматическом театре в качестве помощника режиссера, накопил значительный опыт, хорошо узнал сцену и ее возможности. Как режиссер Гутман отличался очень большой изобретательностью. Он подсказывал актерам то необыкновенный костюм, то грим, то неожиданную трактовку всей роли или номера. Костюм Пьеро, в котором выступал А. Н. Вертинский, был предложен артисту именно Гутманом. В 1914 году, когда Гутман работал в Москве в Петровском театре, рецензенты отмечали, что уровень режиссуры в этом театре весьма повысился.

И, наконец, несколько слов об эстраде, занимавшей в театрах миниатюр все более и более заметное место. Вначале эстрадная часть напоминала те дивертисменты, которые устраивались в драматических театрах. Так, в 1912 году в Театре Арцыбушевой артист Кораблев в сопровождении хора пел романс на слова А. К. Толстого «У приказных ворот», артист Чуркин читал юмористические рассказы, а балерина Эльза Крюгер исполняла финикийский танец. Рецензент сообщал: «Новая программа в Театре одноактных пьес (Арцыбушевой), благодаря выступлению г‑жи Крюгер и г. Валли в новом танце “Максис”, в публике вызвала повышенный интерес»[[475]](#footnote-476). В другой газете писали, что главной приманкой театра Арцыбушевой служит танго, исполняемое на сцене[[476]](#footnote-477). Именно в эти годы танго входило в моду, и в пропаганде его театры миниатюр сыграли большую роль. Что же касается Крюгер и Валли, то они были элегантны, сценически выразительны, и в их исполнении всегда подчеркивалось чувственное начало.

Другая прима-балерина театра миниатюр — Мария д’Арто специализировалась на стилизованных русских танцах. Выступала она также во всякого рода эффектных живых картинках, получивших особое распространение в первые военные месяцы, когда всю буржуазную публику охватил шовинистический угар. В одной из рецензий о ней читаем: «В легком хитоне национальных цветов, в золотом шлеме с развевающимися белыми перьями, с фанфарой в руках исполняла победный марш “Гений России”»[[477]](#footnote-478).

Изменилось положение и в вокальном искусстве. Классические арии и романсы отступают на задний план, заменяются современными песенками. Большой успех имеют так называемые песни улицы. При их исполнении артистка обычно изображала опустившуюся женщину. Образ такого деклассированного персонажа щекотал нервы буржуазной публики, искавшей острых ощущений. Наиболее известной исполнительницей песен улицы считалась Н. И. Загорская.

В те же годы песня приобретала все большую интимность, уходила от общественных {206} проблем. Композиторы и исполнители свои песни называли песнями настроений. Они рассказывали о флирте, легких душевных волнениях, полушутливых переживаниях. Среди представителей этого репертуара блистали В. А. Сабинин и М. Г. Ильсаров. Последний обладал недурным баритоном, был красив. Он садился в полуоборот к роялю, как бы находясь не на сцене, а в гостиной, и сам себе аккомпанировал, напевая песенки, ариетки, как их тогда называли, по преимуществу посвященные французской богеме. Среди такого типа певцов особенно большой успех имели И. Я. Кремер и А. Н. Вертинский.

Кремер училась пению в Италии и там же дебютировала в оперном театре. В театрах миниатюр она начала выступать в Одессе, но скоро получила всероссийскую известность. Ноты с ее портретом расходились в десятках тысяч экземпляров. У Кремер был хороший голос, подлинная музыкальная и сценическая культура. Она была молода, обаятельна, пикантна. Ее голос передавал страсть, любовное томление и нежность. Ее исполнению были свойственны особая истома, эротика. Кремер переносила своих слушателей то в Париж, то в Занзибар, то еще в какую-то далекую и экзотическую часть света. Персонажи ее песен, всегда богатые и изысканные, были целиком погружены в любовную сферу.

Вертинский, как он сам рассказывал, считал себя футуристом и дружил с В. В. Маяковским. Впервые он попробовал свои силы в драме. Как исполнитель песенок выступал в 1916 году в кабаре «Жар-птица», откуда перешел в Петровский театр. Он выходил на сцену в балахоне Пьеро, с набеленным лицом, на котором трагически поднималась вычерченная бровь. Собственно, певческого голоса у Вертинского не было. Он не столько пел, сколько мелодекламировал под музыку. Но делал это очень выразительно. И только когда какое-то чувство переполняло сердце артиста, одна нота вырывалась из его груди, придавая всему исполнению драматический оттенок. Вертинский, как и Кремер, не чуждался экзотики. Но многие из исполняемых им песен были связаны с окружающей действительностью. Они говорили о молодежи, о том поколении, которое, отвергая существующие формы жизни, не находило выхода из создавшихся условий, и это приводило их в отчаяние:

Что вы плачете здесь,  
Одинокая девочка?  
Кокаином распятая  
На мокрых бульварах Москвы.  
Вашу тонкую шейку  
Едва облегает горжеточка,  
Полинялая, мокрая,  
И такая смешная,  
Как вы[[478]](#footnote-479).

Оценивая программу, шедшую в «Жар-птице», рецензент писал: «Безусловно хорош там г. Вертинский, с большой тонкостью и изяществом, острым и “упадочным”, исполняющий им написанные и положенные на музыку “Ариэтты Пьеро”»[[479]](#footnote-480).

Выступали — и в немалом количестве — в театрах миниатюр куплетисты. Большинство из {207} них приспосабливалось к пошлости. А. Г. Алексеев, досконально знавший дореволюционные театры, писал: «Ведь задачей зрелищ было отвлечь от политики. Поэтому “злобой” служили дырки на мостовой, гласные (члены Городской думы), спящие на заседаниях, злые тещи и, конечно, пьяницы. Но самый примитивный юмор был в порнографии. И тут уж удержу не знали: чем прозрачнее были намеки, тем больше успех»[[480]](#footnote-481). Среди куплетистов имелись и талантливые люди. Известно, как высоко ценил А. А. Блок М. Н. Савоярова.

Среди «королей куплетов», как их называли афиши, славились Станислав Сарматов, Павел Троицкий, Сергей Сокольский и Юлий Убейко. Впрочем, Убейко в это время уже сходил со сцены.

Павел Троицкий в бархатном пиджаке с хризантемой в петлице, в цилиндре, одетом с особой лихостью набок, с гитарой в руках чем-то напоминал Робинзона из пьесы А. Н. Островского «Бесприданница». Троицкий играл озорника, забияку, циника и фрондера, который ко всему относился наплевательски. Жить в свое удовольствие — вот его девиз, и ему все следует подчинить. До сколько-нибудь значительных проблем Троицкий, как правило, никогда не поднимался.

Станислав Сарматов выступал по преимуществу в Харькове, в театре, который принадлежал ему. Он появлялся на сцене в лохмотьях бродяги. В то же время во всем его облике проглядывал интеллигент. Вот это соединение лохмотьев с интеллигентским скепсисом очень нравилось буржуазной публике. Сарматов остро чувствовал слово, был музыкален, его жесты и мимика были скупы, но выразительны. И. С. Набатов, который видел этого артиста, писал о нем: «Сарматов изображал не трудящегося человека, дошедшего до нищеты, а босяка без принципов, без идеалов»[[481]](#footnote-482).

Вероятно, самым талантливым из куплетистов был Сергей Сокольский. Он выступал чаще всего в Петрограде, в театре своей жены — известной фарсовой артистки Валентины Лин. Сокольский также выступал в лохмотьях, был представителем, как тогда говорили, «рваного» жанра. Его индивидуальность раскрыта в следующих словах: «У С. Сокольского есть нечто, так сказать, от Аркашки и Шмаги — актер, даже в буфете… даже пьяный, даже в лохмотьях, завернутый в ковер — все же горд, все же не спускается до звукоподражания»[[482]](#footnote-483).

Сокольский обладал отличной мимикой, прекрасной манерой декламировать. И, что существенно, он в зависимости от куплетов создавал различные характеры. Конечно, в репертуаре Сокольского имелись вещи с откровенной «клубничкой», и он немало посмеялся над злыми тещами, над неверными женами, над легкомысленными мужьями. Но в некоторых случаях артист сумел подняться до подлинного пафоса, потрясти зал, заставить его плакать искренними слезами. Так было, когда он в дни войны читал «Рассказ о русском солдате». Э. Б. Краснянский, в годы молодости близко связанный с театром миниатюр, вспоминал, как однажды Сокольский вышел на авансцену и начал читать афишу: такого-то числа состоится бенефис Сокольского. Читал поразительно комично. Зрители хохотали. Артист повернулся лицом к публике и сказал: «Смотрите, сколько радости доставил вам висящий здесь анонс. Какова была бы ваша радость, если бы на месте этого анонса висел один из тех, кто предает нашу родину»[[483]](#footnote-484). Артист явно намекал на царских министров. Поистине, это был триумф Сокольского.

Среди артистов миниатюр была и талантливая молодежь: Н. П. Смирнов-Сокольский, Г. И. Афонин, Э. Т. Ренар (Кио), В. С. Милич, А. М. Громов и др. Позже они стали корифеями советской эстрады.

### \* \* \*

Таковы были театры миниатюр. Талантливые артисты, интересные постановки для них — исключение. В массе своей они представляли грубое и пошлое, рассчитанное на потребу обывателей, искусство. Вот почему в 1920 году большинство театров этого типа ликвидировали специальным постановлением («Ввиду явно нетерпимого характера»)[[484]](#footnote-485). Все то положительное, что было в театрах миниатюр, с успехом использовали советские сатирические театры и эстрада.

## **{****208}** Народный театр *Г. А. Хайченко*

После первой русской революции 1905 – 1907 годов движение народных театров в России вступает в новый, более высокий этан своего развития. Однако между этим новым этапом и предшествующим периодом истории рабочих и крестьянских театров нет резкой, непроходимой границы. Остаются в силе многие процессы и тенденции, продолжают действовать многие прежние факторы.

В главе о народных театрах в первой части этого труда, охватывающего 1895 – 1907 годы, была дана общая характеристика развития народных театров в России на рубеже веков, очерчены правовое положение и условия их существования, прослежены взаимоотношения с царской администрацией, цензурой, церковью, проанализирован репертуар, отношение к этим театрам зрителей из народа и представителей различных слоев общества. Поэтому в данной главе внимание будет сосредоточено главным образом на тех *новых* тенденциях, особенностях и явлениях, которые были порождены в движении народных театров изменениями в общественно-политической и художественной жизни страны в этот период.

### \* \* \*

Первая часть десятилетия между двумя русскими революциями — 1907 – 1910 годы — характеризуется жестокой реакцией во всех областях жизни России. И в годы, предшествовавшие первой русской революции, царское правительство активно использовало все имевшиеся в его распоряжении цензурные, финансовые и полицейские меры, чтобы держать народные театры «в черном теле», не допускать на их сцены прогрессивные произведения и тем самым не давать им превратиться в действенное средство просвещения и повышения сознательности народных масс. Теперь, после уроков революции 1905 – 1907 годов, государственный пресс становится еще более жестким и беспощадным.

Известно, с какими трудностями и прежде сталкивались народные театры, особенно в сельской местности, в поисках помещений для устройства спектаклей. «Эта нужда обострилась теперь, когда всюду видящее “крамолу” педагогическое начальство закрыло для спектаклей народные школы», — отмечает Н. Иванынин, изучавший в 1909 году положение народных театров в Ярославской губернии[[485]](#footnote-486).

Еще более строгой становится драматическая цензура для народных театров. Любой, даже самый незначительный, намек на недавние революционные события, на классовые противоречия и социальные несправедливости, любая, даже самая робкая попытка критики существующих порядков являлись достаточным основанием для безусловного запрещения пьесы к постановке на народных сценах.

О пьесе Н. Сперанского «Котельщики» («Жертвы жизни»), действующие лица которой — фабриканты не только жестоко угнетали, но и нравственно развращали рабочих, цензор М. Толстой писал: «Такие картины могут лишь развивать классовую вражду, и потому я не нахожу возможным разрешить пьесу для народных театров»[[486]](#footnote-487). Тот же цензор не разрешил пьесу С. Белой «Безработные», «вследствие {209} тяжелого, гнетущего впечатления, оставляемого безысходной нищетой рабочего люда, находящегося в зависимости от случая и от злой воли работодателей…»[[487]](#footnote-488)

Запрещаются не только «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера или историческая драма о Пугачеве, но даже безобидная переделка для сцены известной сказки Андерсена «Новое платье короля». «Принимая во внимание, что изображение тщеславия короля и его придворных, а также картины народного бунта вряд ли уместны на сцене народного театра, я полагал бы целесообразным эту драматическую сказку к представлению на народном театре запретить», — писал цензор драматических сочинений в сентябре 1909 года[[488]](#footnote-489).

Строже всех цензуровались пьесы, написанные на языках национальных меньшинств, населявших царскую Россию, или переведенные на их языки. Произведение из современной украинской жизни «За щастя народу» Д. Ярославцева не устраивает цензуру «ввиду того, что рассматриваемая пьеса затрагивает разные наболевшие вопросы сельской жизни, главным образом останавливаясь на недочетах в крестьянском землеустройстве…»[[489]](#footnote-490) Пьеса из эпохи крепостного права, в основу которой лег сюжет «Горькой судьбины» А. Ф. Писемского, и изображающая бесправие крепостных крестьян, их истязания помещиками, по мнению цензора М. Алфераки, не может быть допущена вообще, «а в особенности для малороссийской сцены», как поддерживающая и обостряющая классовую вражду.

Причина такого пристрастного отношения, в частности к украинским пьесам, становится очевидной из рапорта о запрещении пьесы из истории древнего Рима «Аппий Клавдий» Л. Старицкой-Черняховской. «Пьеса эта могла бы быть дозволена для общей сцены… — пишет цензор. — Для малороссийского же театра, где *большая часть публики состоит из простого народа*, считаю такую пьесу неудобной»[[490]](#footnote-491).

К существовавшим уже ранее государственным органам для контроля за деятельностью народных театров прибавляется еще одна инстанция, если можно так выразиться, добровольно-общественная. Речь идет о различных черносотенных организациях, которые ревностно стояли на страже интересов самодержавия и православия.

В 1907 – 1908 годах по требованию местных организаций «Союза русского народа» губернаторы и полицмейстеры запрещали любые пьесы и спектакли, вызывавшие какие-либо подозрения «патриотов». Например, по доносу губернского отдела «Союза русского народа» вологодский губернатор отменил в марте 1908 года представления… «Демона» А. Рубинштейна и «Фауста» Ш. Гуно, поскольку эти спектакли совпали с религиозным праздником[[491]](#footnote-492).

Бдительно следила местная администрация и за тем, чтобы в народных спектаклях не принимали участия лица, замешанные в революционном движении, находящиеся под надзором полиции. Так, в г. Вельске сорвалось представление с благотворительной целью комедии А. Н. Островского «На бойком месте», потому что губернатор не разрешил участвовать в нем двум административно-ссыльным[[492]](#footnote-493). Для разрешения любительских спектаклей каждый раз требовались справки о политической благонадежности всех участников.

Важно также отметить, что начиная с 1906 года были резко снижены ассигнования на деятельность попечительств о народной трезвости. По официальным данным это снижение составило 20 %, хотя, например, в отчете пермского губернского попечительства указано, что в 1906 году пособие ему от казны было срезано ровно наполовину (37,5 тыс. руб. вместо 75 тыс. руб. в 1905 году).

Но, несмотря на множество всевозможных мер, имевших целью пресечь или затормозить развитие театрального дела среди трудящихся масс, движение народных театров в страшные годы столыпинской реакции не только не захирело, но даже расширилось и углубилось. Его можно уподобить снежному кому, который, катясь с горы, увеличивается в размерах. К сожалению, мы не располагает исчерпывающими статистическими сведениями. Поэтому выводы приходится делать на основе неполных или косвенных данных.

Единственным учреждением, более или менее регулярно учитывавшим количество народных спектаклей, было Главное управление неокладных сборов и казенной продажи нитей Министерства финансов, в ведении которого находились попечительства о народной трезвости. В справке управления, относящейся к 1905 году, указывалось, что в том году попечительства {210} устроили по всей России 361 театральную сцену и показали 4610 спектаклей, обслуживших 1843 тыс. зрителей. В статистических таблицах, позднее изданных Главным управлением, приводятся сведения о числе театральных представлений и количестве посетителей как по каждой губернии, так и по всей стране в целом за одиннадцать лет — с 1899 по 1909 год. В этих таблицах не указано число театральных сцен, но на основе анализа приведенных цифр можно сделать вывод, что не только количество представлений, но и количество народных театров попечительств неуклонно росло и в 1909 году составляло около 420. Ими было дано в течение года 5420 представлений, которые посетило 3559 тыс. человек[[493]](#footnote-494). Это тем более показательно, если учесть, что в 1909 году субсидия попечительствам, даже по официальным данным, была срезана на 58,12 % по сравнению с 1904 годом.

Если даже при таких весьма неблагоприятных условиях число театральных сцен попечительств, находившихся под прямым государственным руководством и контролем, все же неуклонно росло, то можно себе представить, как обстояло дело с другими видами народных театров. Ведь помимо попечительских театральных сцен в эти годы существовали и другие народные театры.

Народные театры возникали в Москве и во многих других городах России. Причем этот процесс распространялся не только вширь — количественно, но и вглубь — качественно. После 1907 года это движение народных театров в России активизируется.

### \* \* \*

Главная отличительная черта нового этапа движения народных театров, связанная, без сомнения, с эпохой революции 1905 – 1907 годов, — значительная эмансипация рабочих и крестьянских театров от дворянско-помещичьей благотворительности и покровительства, стремление к объединению и сплочению отдельных коллективов в разного рода общества и организации, к самостоятельности.

Тенденция к самостоятельности находит отражение в многочисленных документах, материалах и сообщениях о деятельности народных театров после первой русской революции. Вот характерная для этого периода заметка: «За дело взялись сами крестьяне, которые, с помощью живущей среди них интеллигенции, образовали особое Общество, выработали устав.

… Театр в (селе) Разбойщине будет именоваться “Крестьянским”, он будет постоянным и состоять под присмотром особой комиссии из крестьян»[[494]](#footnote-495).

Эта тенденция широкое развитие получила в годы нового революционного подъема — в 1910 – 1914 годах. Легальная большевистская газета «Правда» писала в 1912 году: «Теперь в деревне, как и среди рабочих, выросла своя деревенская интеллигенция. Наряду с участием в общественной работе, она уделяет время и театру. Из нее и организуются труппы»[[495]](#footnote-496). Именно народной инициативе обязаны были своим рождением многие органы содействия народным театрам. «Так, в 1910 году на режиссерский съезд явились делегаты из села Бурмакина, Ярославской губ., с просьбой помочь удовлетворить нарастающую потребность к театру в рабочих и крестьянских массах. В результате этой просьбы создалась комиссия по сельскому театру при “Всероссийском союзе сценических деятелей”»[[496]](#footnote-497).

Вместе с тем в эти годы некоторая часть интеллигенции старается направить это движение по неверному пути, доказать, что народным театрам следует совершенно освободиться от влияния интеллигенции. Такая точка зрения отчетливо проявилась в докладе на Всероссийском съезде деятелей народного театра Е. Д. Кусковой, которую В. И. Ленин охарактеризовал как «*типичный* образчик мелкобуржуазной интеллигенции, вносящей оппортунизм в рабочую партию и странствующей от с.‑д. к кадетам, от кадетов к меньшевикам и т. д.»[[497]](#footnote-498)

Еще в книге «Что делать?» В. И. Ленин утверждал, что пролетариат только своими силами не может выработать действительно научной социалистической революционной теории. Ее должны внести в массовое пролетарское движение интеллигенты. Эту глубокую ленинскую мысль с полным правом можно распространить и на область искусства. Но у Ленина есть специальные высказывания по {211} интересующему нас вопросу. Так, например, находившийся вместе с Ильичей в ссылке А. Шаповалов рассказал об одном споре Ленина с народниками: «Насколько я помню, Ленин развил мысль, что вряд ли можно ожидать, что угнетенный рабочий, возвращающийся с фабрики, усталый до отупения, мог бы без помощи интеллигенции, вышедшей из буржуазной среды, создать свое искусство и литературу»[[498]](#footnote-499).

Практика показала, что при всем своем стремлении к самостоятельности не только в организационных, но и в идейных вопросах, рабочие и крестьянские театры не могли обойтись без самой активной и непосредственной помощи и руководства со стороны специалистов-интеллигентов. И они не только не избегали ее, но, наоборот, всячески искали, о чем свидетельствует участие в работе народных театров К. С. Станиславского, Л. А. Сулержицкого, А. А. Бренко, В. Д. Поленова, В. В. Готовцева, А. Д. Дикого, П. П. Гайдебурова и др. Причем их усилия все чаще объединяются, как уже отмечалось выше, различного рода организациями содействия делу народного театра.

Особенно активизируется движение рабочих и крестьянских театров в годы нового революционного подъема. И это не было только стихийным процессом. Учитывая растущее значение народных театров в общественной жизни страны, партия большевиков, вынужденная находиться в подполье, решила использовать их как легальную возможность воздействия на трудящиеся массы, а также для прикрытия нелегальных партийных организаций и подпольных групп. Еще в 1908 году нижегородский губернатор сообщал в департамент полиции, что ему пришлось закрыть целый ряд существовавших в губернии драматических кружков, так как они имели «антиправительственное направление, устраивая спектакли с целью пропаганды среди населения». Такие кружки были закрыты, например, в селах Плеве Ардатовского уезда, Богородском Горбатовского уезда, Лыскове Макарьевского уезда, в селе Кулебаки Ардатовского уезда, где в драматическом кружке состояли «в большинстве лица с социал-демократическим направлением»[[499]](#footnote-500).

Аналогичные факты, обнаруженные или не обнаруженные царской охранкой, имели место и в других губерниях. Режиссер Л. М. Прозоровский, руководивший в 1907 – 1910 годах драматическим кружком машиностроительного завода «Аксай» в Ростове-на-Дону, вспоминает, как под прикрытием репетиций этого кружка десятки раз проводились подпольные рабочие собрания, а в 1908 году в нижнем этаже предоставленного ему домика прятались от преследования жандармов К. Е. Ворошилов и его товарищи-большевики[[500]](#footnote-501).

Проходившая в январе 1912 года Пражская конференция РСДРП среди других вопросов рассмотрела и вопрос о работе социал-демократических организаций в различного рода культурно-просветительных учреждениях. Слушая доклады участников конференции, В. И. Ленин делал записи, в которых значительное место отведено влиянию партийных организаций на деятельность клубов, народных домов, просветительных обществ. «Баку… в “Науке” было до 2000 ч. членов, в *ячейке* были 35 с.‑д., всегда заранее вырабатывавших все линии и проводивших их», — записывает В. И. Ленин. — «Тифлис… Есть Народный университет… (В драматической секции 200 чел., из них 80, теперь 45 с.‑д.). Эта драматическая секция осталась за большевиками…»[[501]](#footnote-502)

В резолюции VI (Пражской) Всероссийской конференции РСДРП «Об отчетах с мест», составленной В. И. Лениным, говорилось: «… наши нелегальные партийные организации должны иметь опорными пунктами работы среди масс все и всякого рода легальные рабочие общества. Но для практической с.‑д. работы в профессиональных союзах, кооперативах, клубах и т. д. … — сделано все-таки еще недостаточно, и в этой области безусловно необходимо усилить энергию нелегальных с.‑д. групп…»[[502]](#footnote-503)

Выполняя решения Пражской конференции, нелегальные партийные организации большевиков по всей России старались усилить свое влияние на различные культурно-просветительные организации, в том числе и на народные театры. К сожалению, материалов об этом почти не сохранилось. Но и те немногие сведения, которые имеются, позволяют сделать вывод о широте и массовом характере этого процесса.

{212} Следуя курсу, указанному Пражской конференцией, созданная в 1912 году по инициативе В. И. Ленина ежедневная легальная большевистская газета «Правда» уделяла большое внимание деятельности рабочих и крестьянских культурно-просветительных учреждений и театров. В многочисленных выступлениях газеты по этим вопросам ясно проступает продуманная идейно-эстетическая программа. Она последовательно и настойчиво проводила мысль, что культурную работу в массах должны взять в свои руки трудящиеся. Резкой критике она подвергала различные буржуазные благотворительные общества.

«Правда» систематически рассказывала о различных художественных начинаниях, о театральных рабочих коллективах, об отдельных их спектаклях. Ее редакцию интересовал также вопрос дальнейшего развития народных театров, их функции и задачи. Этим проблемам была посвящена развернувшаяся на страницах дооктябрьской «Правды» дискуссия о народных театрах.

В дискуссии, наряду с верным утверждением необходимости создания любительских рабочих театров, нашли отражение неверные взгляды, примыкающие к пролеткультовским, отрицающим культурную ценность всего современного профессионального театра и объявляющим его целиком буржуазным. Как раз в те годы и складывается теория А. А. Богданова, будущего руководителя и теоретика Пролеткульта. В 1909 году возглавляемая им группа «Вперед» провозгласила задачу — распространять в массах «новую пролетарскую культуру». В «Заметках публициста» (1910) В. И. Ленин раскрыл антимарксистский смысл богдановского лозунга «пролетарского искусства». Он проводил резкую грань между выдуманным «пролетарским искусством», под видом которого пропагандируется буржуазное мировоззрение, и подлинно пролетарским искусством, крупнейшим представителем которого он считал Максима Горького[[503]](#footnote-504).

Редакция «Правды» одно время занимала примиренческую позицию по отношению к Богданову и даже опубликовала несколько его статей. Поэтому не удивительно, что в дискуссии о народном театре обнаружились некоторые отголоски богдановской теории. По настоянию Ленина «Правда» порвала с Богдановым.

Через многие выступления «Правды» лейтмотивом проходит мысль, что создание подлинного народного театра, органически сочетающего идейное и эстетическое начала и доступного трудящимся массам, станет возможно лишь после изменения социального строя. «Пишущий эти строки, — говорится в статье “О рабочем театре”, — прекрасно знает, что не в современной обстановке заживет настоящей жизнью рабочий театр»[[504]](#footnote-505). Это был реальный, трезвый взгляд, а иная точка зрения попросту была бы утопична. Вот такой утопизм был свойствен деятелям кооперативного движения, довольно широко развернувшегося в эти годы в России.

Проходивший в 1913 году в Киеве Всероссийский кооперативный съезд высказывался за поддержку кооперативами народных театров, что уже само по себе говорило о той роли, которую начали играть народные театры в общественной жизни России. Театральная программа кооператоров состояла из трех пунктов:

1. Организационная связь народных театральных кружков с кооперативными организациями, которые предоставляют им помещения, материальную поддержку, снабжают необходимой литературой и т. п.

2. Использование народных театров для пропаганды идей кооперации и вербовки новых членов путем постановки специальных пьес, в которых доступно и наглядно изображается польза кооперативов для народа.

3. Обновление театрального дела и создание на кооперативных началах и принципах всенародного театра.

Прежде чем оценивать эту театральную программу, посмотрим, что представляла собой кооперация в царской России. К оценке кооперативных организаций и обществ при капиталистическом строе В. И. Ленин подходил строго диалектически, отмечая и сильные и слабые их стороны. Ленин считал, что в условиях буржуазной власти кооперативы не являются организациями непосредственной борьбы с капиталом, но при этом способны порождать и порождали иллюзии, будто именно они и являются средством решения социального вопроса. Главными работниками в области кооперативного строительства до революции, отмечал Ленин, были меньшевики, правые эсеры и другие соглашательские партии. Признавая все это, Ленин вместе с тем утверждал, что «эти кооперативы делали то дело, которое, несомненно, развивало самодеятельность масс, и в этом их большая заслуга», что «кооперация — {213} огромнейшее культурное наследство, которым нужно дорожить и пользоваться»[[505]](#footnote-506).

Ленинская оценка позволяет сделать вывод о том, что первые два пункта театральной программы кооператоров имели прогрессивный характер, способствуя как развитию народных театров, так и кооперативного движения. Связь народного театра с кооперативными организациями стала совершившимся фактом. Как говорилось на Всероссийском съезде деятелей народного театра, такая связь осуществлялась в сотнях кооперативно-театральных кружков и ко взаимной пользе. Едва ли можно ригористически осуждать использование малохудожественных пьес для пропаганды кооперативных идей, ибо делалось это во имя благой цели. К тому же, как правило, такие «поучительные» пьесы ставились лишь на первых порах, постепенно вытесняясь полноценными драматическими произведениями.

Утопичность театральных начинаний кооператоров проявилась в полной мере в третьем пункте их программы. Кооперативные деятели полагали, что кооперативное движение втягивает широкие массы в «борьбу с недавними властителями экономических судеб деревни, в борьбу с традиционным мировоззрением, вернее, мироощущением безответной покорности» и тем самым «содействует перерождению русского характера в сторону укрепления волевого начала», создает «нового» человека. Они считали, что присущий кооперации дух общественной активности, привычка к коллективной работе, общность целей, начала братства послужат основой для подъема и обновления драматического творчества, для расширения и углубления роли театра в жизни масс. Конечно, это было иллюзией.

Особую остроту приобретает в эти годы проблема интеллигенции и народа. Она глубоко волнует многих. О трагической пропасти между интеллигенцией и народом писал в ту пору А. Блок. Этой теме посвятил целый цикл своих драм М. Горький. В них звучит грозное предостережение и страстный призыв к интеллигентам отдать народу свой опыт, свои знания, облегчить ему жизнь и осветить путь к счастью.

Сам Горький всегда с большой отзывчивостью относился к нуждам и запросам рабочих. В 1912 году рабочие Прохоровской мануфактуры рассказали в своем письме Горькому о намерении создать рабочий театр и просили помочь им. Живший в то время на Капри писатель ответил им таким письмом:

«Дорогие товарищи,

благодарю Вас за доброе отношение ко мне, оно очень дорого для меня. Но я боюсь, что не сумею оказать Вам помощь в прекрасном и важном деле, затеянном Вами. Репертуар Вы и сами составили довольно интересно, я только не понимаю — зачем понадобилась неудачная “Васса Железнова”. На отдельном листке я посылаю список пьес, которые, вероятно, понравятся Вам и могут доставить серьезное наслаждение нашей публике[[506]](#footnote-507). Это, пожалуй, и все, что я могу посоветовать Вам. Но — в деле есть другая сторона — его техника, и вот тут я очень рекомендовал бы Вам войти в сношение с К. С. Станиславским, директором Художественного театра. Это славный человек, и, как я знаю, он давно мечтает о том, чтобы приблизиться к демократическому театру.

Посылаю Вам письмо на его имя — а Вы с этим письмом идите к нему и разговаривайте о делах Ваших — о чем найдете нужным поговорить.

Он может дать Вам неизмеримо больше, чем я, разных технических указаний и помочь Вам материально — дать декорации, костюмы, бутафорию и пр., в чем Вы, вероятно, нуждаетесь.

Не подумайте, что, однако, я уклоняюсь от помощи Вам — напротив, весьма прошу, в случае нужды, обращаться ко мне, может быть, я окажусь полезным.

Желаю Вам, дорогие товарищи, доброго здоровья и бодрости духа.

Когда в людях, вместе с любовью к делу, есть чувство дружбы — дело пойдет хорошо.

Будьте здоровы!

*А. Пешков*.

Письмо к К. С. Станиславскому Вы, конечно, имеете право прочитать. Оно не запечатано. 24.XI – 1912 г. Капри»[[507]](#footnote-508).

В письме Горького Станиславскому говорилось:

«Я знаю, дорогой Константин Сергеевич, что Вас, хорошего русского человека, не может не обрадовать это *стремление масс к искусству* и что Вы мечтали пробудить это стремление.

Вот оно — пробудилось, принимает самостоятельные формы; мне думается, что Вы не откажетесь помочь ему осуществиться.

Я уверен, что никто более вас не может принести этому делу пользы и никто не способен поставить его так твердо, как это можете Вы, и я очень прошу {214} Вас уделить этому прекрасному делу долю Вашего внимания, сердца, ума»[[508]](#footnote-509).

Горький не ошибся, адресуясь с такой просьбой к Станиславскому. Погруженный в творческую жизнь Художественного театра как один из его руководителей, режиссер и актер, занятый теоретическими изысканиями, Станиславский тем не менее находит время, чтобы уделять внимание и возникающим народным театрам. Маститый режиссер увлекал этим делом своих учеников и соратников.

В 1913 году в газете московской большевистской партийной организации «Наш путь» сообщалось, что «при содействии директора Художественного театра К. С. Станиславского комиссия (по рабочему театру при театральной секции “Общества народных университетов”. — *Г. Х*.) организовала драматические курсы, на которых занимались члены комиссии. Преподавателями курсов были молодые артисты Художественного театра. Для ознакомления с деятельностью комиссии рабочего театра ей, в скором времени, будет посвящена особая статья»[[509]](#footnote-510). К сожалению, статья не последовала, так как газета тут же была закрыта.

А спустя два месяца газета «За правду» отмечала: «Станиславский все время носится с мыслью создания театра для огромных народных масс; он внимательно следит за работой одного из режиссеров Художественного театра, Сулержицкого, который ведет сценические занятия с группой рабочих.

Чуткий художник ищет новых сотрудников»[[510]](#footnote-511).

Известно, что в народных театрах работали и другие актеры Художественного театра — А. Д. Дикий, В. В. Готовцев, Г. С. Бурджалов.

Идея создания народных театров захватывала все более широкие круги, выдвигая настоящих подвижников этого благородного, но нелегкого дела. Не погоня за славой, не корысть, а чувство долга перед народом заставляло таких людей отдавать свое время, талант, средства захватившему их призванию.

С каким вдохновением и трепетом говорил П. Н. Орленев о своей сокровенной мечте создать театр, который бы нес свое великое искусство в самые далекие и глухие уголки, в деревни и села. «“И никаких денег… Бес-плат-но!!!” Голос Орленева звучал могучей, широкой октавой и сияли глаза его почти детской радостью… “Для на‑ро‑да…” — повторял он раздольно, вкладывая изумительно глубокий, не соизмеримый ни с кем, ни с чем, смысл в свои слова»[[511]](#footnote-512). Орленев несколько раз пытался практически осуществить свои замыслы. В 1910 году он устроил бесплатные спектакли для крестьян на станции Голицыне под Москвой. Игрались отрывки из «Ревизора» и водевиль «Невпопад». В 1913 году Орленев создает бесплатный театр для крестьян на станции Востряково. Но отсутствие достаточных средств не дает ему возможности довести начатое дело до конца.

Много сил и энергии отдала народному театру известная русская актриса А. А. Бренко. В 1914 году она организовала при вечерних классах Пречистенских рабочих курсов бесплатную драматическую школу, где рабочие занимались дикцией, декламацией, осваивали технику грима. После изнурительного рабочего дня на заводах ученики Бренко собирались на занятия, которые продолжались до часу, двух {215} часов ночи. Из этой школы вырос руководимый Бренко Народный театр, который с успехом показал ряд пьес А. Н. Островского, в том числе «Грозу». «Это не был ординарный любительский спектакль, — писал рецензент журнала “Рампа и жизнь”, — их выступление напоминало выпускной спектакль “настоящей” драматической студии, разве только напрашивалось сравнение не в пользу последней»[[512]](#footnote-513). Театр успешно работал до революции, а в годы гражданской войны обслуживал воинские части уже как Красноармейский театр. Высоко оценили деятельность А. А. Бренко по демократизации театра К. С. Станиславский, М. Н. Ермолова, В. Я. Брюсов.

Народный театр становится тем магнитом, который притягивал к себе сотни и сотни бескорыстных служителей искусства — от учителей, врачей, присяжных поверенных городского или уездного масштаба до деятелей с мировым именем. Поразительна в этом смысле творческая судьба выдающегося русского художника В. Д. Поленова, который последние годы своей жизни целиком посвятил делу народного театра.

С 1910 года все помыслы 66‑летнего художника, хотя он и продолжал заниматься живописью, были захвачены народным театром. Этому делу он отдает не только все свои силы, но и все средства. Поленов становится активным участником, а затем и главой Секции содействия устройству фабричных, деревенских и школьных театров при Обществе народных университетов. Задачей Секции было снабжение народных театров различными материалами, необходимыми для постановки спектаклей, — пьесами, декорациями, театральными костюмами, гримом, осветительными приборами. Поленов говорил, что это — «театральная лаборатория на всю Россию».

В письме к К. А. Коровину, приглашая его вступить в члены Секции, Поленов пишет: ее цель «распространение искусства среди народа, а главное средство — это сцена… Мы составляем сборники подходящих пьес, пишем о них рецензии, {216} составили руководство или учебник по всем отраслям театрального дела, пишем декорации, шьем костюмы, готовим бутафорские принадлежности и т. д. Работа кипит ключом, и все работают совершенно бескорыстно, несмотря на то, что у доброй половины за душой гроша медного нет, — все делается ввиду великой цели»[[513]](#footnote-514).

Рьяными поборниками народного театра в Секции были также Н. Ф. и М. В. Шемшурины, Д. А. Толбузин, Н. В. Скородумов, А. К. Клепиков. Вскоре Поленов вовлекает в нее своих друзей — художников И. Е. Репина, А. М. Васнецова, П. А. Брюллова, В. В. Матэ, свою жену Наталью Васильевну, сестер К. С. Станиславского — З. С. Соколову и А. С. Штекер. Вступили в члены Секции Ф. И. Шаляпин и режиссер А. А. Санин.

Поленов сообщает Шаляпину: «Редко приводилось мне переживать такие высокие и счастливые минуты, как в настоящее время; в нашем кружке такое настроение объясняют “атмосферой”, несмотря на холод, сырость и прочие там неудобства»[[514]](#footnote-515). (Секция вначале помещалась в подвале на Малой Дмитровке.) Благодаря усилиям художника и по его проекту в 1915 году для Секции было построено специальное помещение, которое получило название «Дом имени академика Поленова».

Поленов видел в театре одну из самых широких просветительных школ для народа, он хотел, чтобы театр возвышал человека. Солидаризируясь с Горьким, он говорил, что людям надо показывать со сцены в первую очередь не мрачные, темные стороны жизни, а «все то хорошее, чем красна земля», что народный театр призван «повысить настроение зрителя, поднять его над повседневностью, дать героику и романтику, в лучшем смысле»[[515]](#footnote-516).

### \* \* \*

Регулярно писала о народных театрах дооктябрьская «Правда». На ее страницах можно прочесть такие сообщения: «Стремление рабочих к самодеятельности разрастается все шире и захватывает все новые и новые области. Так, за последнее время в Петербурге образовалось несколько рабочих артистических кружков, которые с успехом выступают на окраинных сценах»[[516]](#footnote-517). «Сейчас в Петербурге действует несколько драматических рабочих кружков, разбросанных по всем концам города, — кружков, и только что начинающих и уже достаточно зрелых»[[517]](#footnote-518). «Три-четыре года, как начались опыты устройства театральных представлений в деревне. Результаты оказались удачными, и деревенским театром заинтересовались кооперативы»[[518]](#footnote-519). «В настоящее время в Москве существует несколько разнородных драматических кружков среди рабочих. Они самостоятельно разучивают различные пьесы и ставят на сцене»[[519]](#footnote-520).

Большой популярностью у петербургских рабочих пользовалось культурно-просветительское Общество имени М. М. Стасюлевича. В марте 1912 года большевистская газета «Звезда» писала об исполнении «Мещан» М. Горького драматическим кружком этого Общества. Отмечая, что все исполнители «старались наиболее ярко воплотить образы любимого рабочими писателя», автор заметки советовал группе участников: если она «решила серьезно заниматься искусством, то ей необходимо побольше глубокой, долгой и вдумчивой работы»[[520]](#footnote-521).

Принявшая эстафету от «Звезды», «Правда» продолжает освещать деятельность этого коллектива, поставившего в сентябре 1912 года чеховского «Дядю Ваню». Несмотря на сложность произведения, «рабочие артисты оригинально и талантливо исполнили свои роли, особенно роли доктора, Сони, дочери профессора, Дяди Вани и жены профессора»[[521]](#footnote-522). На спектакле присутствовало около 500 зрителей.

Широко развернувшаяся деятельность Общества имени М. М. Стасюлевича пришлась не по душе властям, и в октябре 1912 года градоначальник его закрыл. С возмущением писала «Правда» об этом произволе: «Наши рабочие организации терпятся только до тех пор, пока их деятельность в глазах господ положения представляется в игрушечных формах»[[522]](#footnote-523). Но стремление рабочих к театру теперь задушить было не так просто. После закрытия Общества драматический кружок продолжал существовать. В декабре 1912 года он показал свою новую работу — «Бедность не порок» А. Островского.

Значительно возрастает идейная требовательность, творческая принципиальность рабочих-любителей. {217} Об этом свидетельствует история «Рабочего театра», возникшего в 1913 году при Петербургском Доме просветительных учреждений. Уже в течение первого сезона «Рабочий театр» сумел поставить несколько спектаклей — «Женитьбу» Н. Гоголя, «Грех да беда на кого не живет» А. Островского, «Перед восходом солнца» Г. Гауптмана, одноактную пьесу М. Горького «Встреча». Работа этого коллектива привлекла внимание «Правды», и в декабре 1913 года она опубликовала благожелательный отзыв на его спектакль, состоявший из пьес «От ней все качества» Л. Толстого и «На бойком месте» А. Островского.

Но вскоре среди участников этого кружка возникли разногласия в отношении к подпольным большевистским организациям, а отсюда и во взглядах на цели и задачи «Рабочего театра», которые привели к расколу труппы на две части. Одна группа (в нее вошел и руководитель театра артист П. П. Сазонов) определила себя как сторонницу «чистого, бестенденциозного, внеклассового, святого искусства» и встала на путь только развлечения рабочих. Другая часть труппы стояла на позициях идейного театра, имеющего классовый характер. Эта группа решила «продолжать начатую деятельность и посредством сцены освещать положение трудящегося класса и указывать выход из него…»[[523]](#footnote-524) Благодаря поддержке «Правды» этой группе удалось создать новую организацию — Художественное общество «Рабочий театр». В мае 1914 года в газете появилась большая статья о его спектакле «Горькая судьбина». В ней очень высоко оценивался уровень постановки: «Не хотелось уходить из театра, отрываться от живых и ярких художественных впечатлений…

Да, действительно, рабочие-артисты есть и рабочий театр будет»[[524]](#footnote-525).

Когда черносотенная газета «Земщина» сделал выпад против нового «Рабочего театра», «Трудовая правда» сразу же выступила в его защиту. В статье «“Рабочий театр” и “Земщина”» давалась резкая отповедь реакционерам, противникам культурного просвещения трудящихся.

В 1907 году организовался рабочий драматический кружок на Охтенском пороховом заводе в Петербурге. Репертуар кружка составлялся в основном из пьес, увиденных участниками в столичных театрах. Здесь прошли «Без вины виноватые» и «Трудовой хлеб» А. Островского, «Власть тьмы» Л. Толстого, «Рабочая слободка» Е. Карпова, «Романтики» Э. Ростана, «Дни нашей жизни» и «Царь-голод» Л. Андреева, «Авдотьина жизнь» С. Найденова. Спектакль готовился обычно два‑три месяца, а затем исполнялся один или два раза в примыкавшем к заводу здании, приспособленном для театра из бывшей конюшни. Все пьесы игрались в одних и тех же декорациях, очень скоро примелькавшихся зрителям.

Настоящим событием в жизни пороховского кружка стала постановка в апреле 1912 года пьесы М. Горького «На дне».

Наряду со спектаклями в кружке устраивались лекции, их читали специально приглашенные лекторы. На всех спектаклях и лекциях во избежание возможной крамолы присутствовал полицейский пристав или его помощник.

Такого рода любительские кружки возникали не только в Москве, Петербурге, но и по всей России. «До сих пор в Перми для “простого” народа положительно отсутствовали разумные развлечения, — сообщала “Правда”. — И только теперь рабочие начинают кое-что предпринимать в этом направлении. Так, напр[имер], в понедельник, 15‑го апреля, в помещении Мешкова на Заимке любителями-рабочими был устроен спектакль, сбор с которого поступил на приобретение декораций. Ставили драму С. Белой “Безработные”»[[525]](#footnote-526).

О драматическом кружке, работавшем в 1908 году в клубе для рабочих завода сельскохозяйственного инвентаря в Елисаветграде (ныне Кировоград), рассказывается в книге И. В. Нежного «Былое перед глазами». Организатором и руководителем кружка был служащий завода С. Марцинковский, объединивший увлекавшуюся театром молодежь. Работа над спектаклями велась вдумчиво. В этом руководителю помогали две бывшие профессиональные актрисы. С большим успехом прошли «Не в свои сани не садись», «Доходное место» А. Н. Островского, «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского, «Дети Ванюшина» С. А. Найденова, «Мадам Сан-Жен» В. Сарду. Свои новые спектакли кружок показывал не только в клубе завода, но и на других сценах, даже в городском театре.

«Кружок постепенно разрастался, — писал И. Нежный. — В нем образовалось две группы — русская и украинская. И хотя официальные власти притесняли украинский театр и {218} приходилось каждый раз получать у полицмейстера специальное разрешение, чтобы играть на украинском языке, — спектакли украинской группы шли регулярно и пользовались большим успехом у публики»[[526]](#footnote-527). Вдохновителем и активным участником этих спектаклей был Гнат Юра, впоследствии выдающийся мастер украинской сцены.

Многие заводы и фабрики начали устраивать театры, нанимая руководителей и строя особые театральные здания. Так, дирекция машиностроительного завода «Аксай» в Ростове-на-Дону построила в 1910 году для рабочего любительского кружка здание вместимостью до 900 человек. Все расходы по содержанию театра, оформлению спектаклей и оплату руководителя — профессионального режиссера администрация брала на себя.

Понятно, что не филантропия и не забота о просвещении рабочих лежит в основе такой «трогательной» заботы фабрикантов. Причины ее достаточно цинично объяснил режиссеру этого кружка Л. М. Прозоровскому бухгалтер завода: «… расходы на театр поглощают ничтожную часть прибылей. Они окупаются тем, что театр и танцы отвлекают рабочих от монопольки и резко снижают прогулы, нарушающие нормальную работу завода. И — он (бухгалтер. — *Г. Х*.) на мгновение выдержал паузу — есть еще выгода, которая не имеет прямого денежного выражения. “Дело в том, — сказал он, — что посещая театр, рабочие меньше думают о политике и больше ценят заботу о них дирекции”»[[527]](#footnote-528).

Что касается отвлечения от политики, то, по словам Прозоровского, дирекция глубоко заблуждалась, ибо члены заводского кружка были тесно связаны с подпольной большевистской организацией.

С крестьянскими народными театрами можно познакомиться на примере любительских сельских кружков Ярославской губернии, которые были достаточно типичны для тогдашней России. Летом 1909 года по инициативе Н. В. Скородумова обследовали 16 сельских народных театров. «Остальные обследовать не удалось, — пишет Скородумов, — по неудобству путей сообщения и отсутствию средств»[[528]](#footnote-529). Таким образом, театров в губернии было больше. Пять театров функционировали уже около десяти лет и за это время поставили в среднем по 40 спектаклей. Остальные были моложе.

Некоторые сельские театры, ища материальной поддержки и опоры, примыкали к организациям, имевшим хоть какую-то материальную базу, — вольно-пожарным дружинам, кооперативным обществам, уездным попечительствам о народной трезвости. Однако большая часть народных театров существовала на средства самих исполнителей.

Спектакли ставились довольно регулярно — раз шесть в год. Одна пьеса шла обычно только один раз и лишь в редких случаях два‑три раза. Так, труппа из села Диево-Городище, состоявшая из одних крестьян, помимо села, давала «гастрольные» спектакли на соседнем химическом заводе и в Ярославле, где имела большой успех. Спектакли показывались, как правило, на святках, на масленицу и летом, в некоторых местах из-за отсутствия подходящих помещений — только летом.

Помещения были самым больным местом сельских театров. В школах устраивать спектакли запрещалось. Использовались здания просветительных обществ, вольно-пожарных дружин, трактиров, дома попечительств о народной трезвости, даже палатки под открытым небом. Декорации, костюмы, бутафория крестьянских спектаклей, обычно очень несложные, изготовлялись самими исполнителями и лишь в редких случаях брались напрокат в Ярославле. Некоторые театры обменивались декорациями. Пять кружков имели гримировальные принадлежности, парики и собственных весьма искусных самоучек-гримеров. Два кружка владели небольшими театральными библиотеками.

Среди сельских театров Ярославской губернии своей высокой организованностью, творческой интенсивностью и художественным уровнем выделялся крестьянский театр села Бурмакино, который возглавлял Н. В. Скородумов. Открылся он в конце 1906 года и за три года осуществил 50 постановок. Театр объединял две труппы: из интеллигентов — учителей и учащихся, игравших круглый год, и крестьянскую, состоявшую из 32 человек и игравшую в основном зимой.

Зрительный зал Бурмакинского народного дома вмещал 240 зрителей. За три года его спектакли посетило более 6 тыс. человек. Помимо пьес из обычного репертуара народных театров, в Бурмакино ставились, с одной стороны, пьесы откровенно нравоучительные, пропагандирующие кооперацию, необходимость образования, взаимопомощи, направленные против пьянства, с другой — произведения глубокие и серьезные, за которые многие любительские театры не решались браться. Это — «Коварство и любовь» {220} Ф. Шиллера, «Гроза» А. Н. Островского, «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

Осуществление таких сложных постановок становилось возможным благодаря серьезному и умелому ведению дела и поистине самоотверженному отношению участников к своим обязанностям. Кроме репетиций, для исполнителей устраивались занятия, беседы и лекции по дикции, мимике, гриму. Чтобы приучать к театру с раннего возраста, ставились также детские спектакли. Перед началом работы над историческими пьесами исполнители знакомились с эпохой. После каждого спектакля проводились лекции и беседы. Эти мероприятия сельские зрители очень любили. Стремясь изучить интересы и мнения своих зрителей, Бурмакинский театр раздавал опросные листы-анкеты.

В Бурмакине Н. В. Скородумов осуществил интересный опыт народных спектаклей под открытым небом. Летом 1911 года была поставлена комедия Н. Попова по известной народной сказке «Шемякин суд». Спектакль шел на лесной опушке. Место действия, по примеру шекспировского театра, обозначено было укрепленной на шесте надписью: «Действие происходит в судной избе у боярина Шемяки».

«Ночное» А. Стаховича разыгрывалось поздно вечером при свете луны и костра. Естественность обстановки, настоящие шалаш и костер, лесной фон — все это придавало спектаклю непосредственность и убедительность. «Как показал опыт, деревенским актерам и зрителям спектакли под открытым небом очень нравятся»[[529]](#footnote-530).

20 июля 1911 года Бурмакинский театр показал «Бориса Годунова» А. С. Пушкина в постановке Н. В. Скородумова и артиста Московского Художественного театра В. В. Готовцева. Этот спектакль явился настоящим праздником и одновременно школой, продемонстрировав громадные возможности, которые таит в себе сельский театр. На премьеру 11 деревенских драматических кружков Ярославской губернии прислали своих представителей, чтобы познакомиться с опытом бурмакинцев.

Режиссеры использовали в своей работе некоторые материалы постановки «Бориса Годунова» в Художественном театре. Основу оформления составляли сменяющиеся писаные задники и минимум бутафории. Как в декорациях, так в режиссуре и в актерском исполнении выделялось самое главное и характерное.

Большая часть декораций, бутафории и костюмов была выполнена местными крестьянами под руководством молодого художника А. Н. Москвина. Эскиз декорации Лобного места по просьбе Скородумова сделал В. Д. Поленов. Очень эффектные и исторически верные боярские костюмы были изготовлены из холста и войлока и стоили весьма дешево. Лишь две наиболее сложные декорации и несколько костюмов пришлось привезти из Москвы.

Постановку «Бориса Годунова» сельским народным театром, конечно, не назовешь явлением типичным для России тех лет. Это был спектакль во многом «образцово-показательный», не случайно в его создании самое активное участие принимала Секция содействия устройству фабричных, деревенских и школьных театров. И все же это был очень важный, принципиальный, полностью оправдавший себя опыт. Он, в частности, доказал, сколь неоснователен тот высокомерно-недоверчивый взгляд на актера-любителя и «простого» зрителя из народа, который был присущ даже отдельным деятелям народных театров.

Вместе с тем вопрос об эстетической, художественной ценности любительских театров рабочих и крестьян представляет немалую сложность. Во-первых, потому, что в немногочисленных дошедших до нас статьях и рецензиях на любительские народные спектакли об этой стороне говорится либо слишком мало, либо чересчур общо. И, во-вторых, потому, что сама эстетическая ценность этих театров имеет специфический характер.

Главная цель самодеятельного искусства — удовлетворение и развитие эстетических потребностей и способностей прежде всего самих участников. И эту свою функцию рабочие и крестьянские любительские театры выполняли вполне успешно. Выводя из тьмы и невежества тысячи тружеников, лишенных подчас элементарных культурных навыков, нередко неграмотных, они в большей или меньшей степени (в зависимости от уровня кружка) приобщали их к искусству, воспитывали в них если не художников, то идеальных зрителей с развитым вкусом, способных по-настоящему воспринять произведение искусства, что само по себе уже имело большую ценность.

Но театр, в том числе и театр любительский, не может существовать без зрителей. Поэтому нельзя игнорировать и того, какова была эстетическая ценность тех спектаклей, которые народные театры показывали своей публике, тем более что число зрителей измерялось в стране миллионами.

{221} Большинство из писавших в те годы о народных театрах не заблуждалось относительно истинного художественного уровня любительских спектаклей рабочих и крестьян. «Игра молодых актеров, постановка пьес, — конечно, еще не искусство», — отмечала «Правда», имея в виду нарождающиеся в городах и деревнях России народные театры[[530]](#footnote-531). Вполне совпадает с этим и мнение Н. В. Скородумова, который указывал, подразумевая большинство крестьянских театральных кружков, что «пьесы ставятся по старым традициям: роли стараются не пережить, а лишь более или менее правильно продекламировать, таким образом, сельский театр находится еще в такой стадии развития, когда артисты, по выражению К. С. Станиславского, являются лишь ремесленниками или самое большее докладчиками роли»[[531]](#footnote-532).

Хотя факты эти были в основой очевидны всем, из них делались самые различные, а порой и прямо противоположные выводы. И в печати, и позднее на Всероссийском съезде деятелей народного театра велись жаркие споры и дискуссии о соотношении идейности и художественности в работе народных театров, о том, какое из этих начал должно иметь первенствующее значение, а также о взаимоотношениях профессионального и любительского театров.

Противники любительских народных театров утверждали, что любительский дилетантизм — это лишь суррогат искусства и потому нежелателен. Они считали, что рабочие неопытны и не подготовлены к сценическому творчеству, игра их не может вызвать должного впечатления у зрителей и способна лишь раздражать или смешить в самых трагических местах.

Сторонники иной точки зрения считали, что даже при существующем творческом уровне любительские народные театры могут играть важную и полезную роль и совершенно не заслуживают презрительного к себе отношения. «Та непосредственность и искренность переживаний на сцене, которую они дают, — говорилось в цитированной выше статье “Правды”, — отсутствие неестественной речи, заученных жестов, а также простота на сцене — все это выгодно отличает их игру»[[532]](#footnote-533).

В подавляющем большинстве народных драматических кружков царила здоровая атмосфера, участники их добросовестно, а порой и самоотверженно относились к делу, верили в его важность и ценность. Рабочие и крестьяне понимали, что это не только развлечение, но и серьезное занятие, требующее огромного труда, развития собственной культуры и мастерства. Поэтому члены целого ряда кружков, помимо репетиций, устраивали экскурсии в музеи, посещали лекции и диспуты по вопросам искусства, а одна группа даже издавала журнал, посвященный театру. Все это резко контрастировало с обстановкой во многих любительских кружках высших классов общества с их пошлостью, флиртом, интригами.

Л. М. Прозоровский писал, какой урок ему, профессиональному режиссеру, дали участники драматического кружка ростовского завода «Аксай», простые рабочие. «Они говорили мне, что их театр призван обслуживать окраинного, по преимуществу рабочего зрителя и что, следовательно, они не могут пробавляться тем легковесным репертуаром, какой удовлетворяет зрителей центральных театров. А если они отдают этому делу часы своего отдыха, то хотят, чтобы их работа принесла бы подлинную пользу товарищам»[[533]](#footnote-534). Участники таких кружков ясно сознавали, что сила их идейного воздействия на зрителей находится в прямой зависимости от художественного уровня репертуара и их исполнения.

Рабочие фабричных кружков, особенно расположенных в больших городах, отличались более высокой идейной и художественной зрелостью, более сознательным отношением к своему делу. В целом же уровень драматических кружков был весьма различен. В одних спектакль напоминал чтение пьесы в лицах без намека на перевоплощение и переживание; в других любители старались подражать профессиональным актерам, играющим эти же роли в больших театрах, что, конечно, не было настоящим творчеством; в‑третьих актеры-любители из народа поражали даже искушенных зрителей чувством меры, простотой и иногда глубиной исполнения.

Оценивая художественный уровень любительских спектаклей рабочих и крестьян, рецензенты не случайно брали в качестве критерия искусство профессионального театра, ибо народный театр по своим художественным формам и выразительным средствам, бесспорно, тяготел к современному сценическому искусству. Это не было результатом воли или желания интеллигентов-руководителей, а являлось неизбежной закономерностью развития, продиктованной веянием времени, запросами зрителей и обращением к репертуару профессионального {222} театра. «Бедность не порок» Островского или «Горькая судьбина» Писемского, не говоря уж о пьесах Чехова и Горького, требовали совсем иных способов воплощения, иных художественных средств, иной меры условности, чем устные народные драмы «Царь Максимилиан» или «Лодка».

Любительский народный театр развивался под несомненным воздействием современного театра.

Представления о формах и приемах сценического творчества проникали в народную среду самыми разными путями: при посещениях актерами-любителями театральных спектаклей, на основании рассказов и показов руководителей, знакомых с актерским искусством. Очень поучительны бывали выступления опытных артистов в любительских народных спектаклях, хотя случалось это в те годы крайне редко. Еще реже устанавливались прямые творческие связи отдельных кружков с профессиональными театрами. Такая связь возникла, например, у Бурмакинского народного театра с Ярославским драматическим театром.

Конечно, далеко не всегда влияние профессиональных театров было плодотворным, особенно когда речь шла о жалких провинциальных труппах с их пошлым репертуаром, шаблонной актерской игрой, рассчитанной на грубые, невзыскательные вкусы. Нередко знакомство с профессиональным театром приводило к внешнему подражанию, копированию, при которых, как известно, перенимаются в первую очередь штампы. Здесь многое зависело от вкуса руководителей кружков, их умения направить своих подопечных по пути самостоятельного творчества. И решающее значение, безусловно, имели природная одаренность и чувство правды у актеров-любителей.

В редком народном кружке не было хотя бы одного-двух сильных драматических талантов. Часто крестьянин или крестьянка, никогда не видевшие профессионального спектакля, играли так, что их искренности и выразительности могли позавидовать и заправские актеры. В исполнении таких любителей находило выражение самобытное творческое начало, испокон веков живущее в народе, искусство народных игр, хороводов, празднично-бытовых обрядов. Они учились у самой жизни — главного источника всякого подлинного творчества.

Множество самых лестных отзывов о любительских спектаклях еще раз подтверждает, что в народных театрах, как в городах, так и в селах, было немало действительно одаренных участников, приближавшихся к подлинному искусству. Однако нельзя закрывать глаза на то, что в массе своей народные театры, особенно находившиеся в глухих уголках России, были еще в зачаточном состоянии. Они свидетельствовали скорее об огромных потенциальных творческих возможностях, заложенных в народе, чем о реальных результатах. Таковы были исторические условия. Поэтому трезвый взгляд на вещи с непреложностью убеждает в том, что эстетическая функция рабочих и крестьянских любительских кружков значительно уступала (и не могла не уступать) их культурно-просветительной, социальной функции. Означает ли это, что правы были те, которые утверждали ненужность и даже вредность народных любительских театров, коль скоро они уступают в художественном отношении хорошим профессиональным театрам? Безусловно, нет.

При своем порой очень низком и примитивном художественном уровне любительские народные театры выполняли задачу огромного культурного значения. Они впервые познакомили с произведениями классической драматургии миллионы в большинстве своем неграмотных рабочих и крестьян царской России. Пусть любительские спектакли не способны были раскрыть всей глубины и богатства драматических шедевров, но с их помощью люди, не прочитавшие в своей жизни ни одной книги, не знавшие ничего, кроме беспросветного изнурительного труда, а по праздникам — кабака да церкви, впервые увидели и услышали пьесы Островского и Гоголя, Льва Толстого и Писемского, Шиллера и Гауптмана, Чехова и Горького, конечно, вперемежку с менее значительными и вовсе незначительными произведениями.

Нетрудно представить себе, какой ошеломляющий, волнующий мир открылся этим людям. Какой сдвиг в их сознании должны были произвести идеи гуманизма, демократии, которые были заложены в произведениях классиков и лучших современных драматургов. Не забвения от безрадостной жизни, не развлечения, но поучения и ответа на жгучие вопросы искали в театре эти зрители.

То, что народные театры выполняли большое культурно-просветительное дело, не вызывает сомнений. Но внесли ли они нечто новое в искусство театра, обогатили ли его чем-нибудь или только использовали в упрощенном, адаптированном виде уже найденное? Если говорить об идейно-организационной стороне театрального искусства, то в нее народные театры внесли свой собственный вклад. Этот вклад связан в первую очередь с приходом нового революционного класса — пролетариата. Уже его первое {223} соприкосновение с театральным искусством не могло не обогатить театр.

Пролетариат принес в театр свои осознанные классовые, революционные задачи, свое непреоборимое стремление к свободе и свету, свои идеалы. Это отразилось на идейной целеустремленности народных театров, которой не знал профессиональный театр России, на принципах отбора репертуара, в котором первостепенную роль играл критерий идейности, на особой близости театров и зрителей. Рождаются новые формы взаимодействия театра и зрителей, имеющие своей целью усилить идейно-воспитательную функцию театра. Начинают практиковаться вступительные слова, лекции, обсуждения спектаклей, призванные разъяснять зрителям, часто впервые пришедшим в театр, смысл и значение исполненного произведения. Театры дорожат мнением своих зрителей, они хотят знать, доходчиво ли, понятно ли то, что они показывают со сцены. И появляются опросные листы-анкеты, ответы которых учитываются в дальнейшей работе театров, при составлении репертуара. Эти новые черты и свойства присущи были в равной мере и рабочим, и крестьянским любительским театрам. Вполне естественно, что эти качества, обусловленные классовым характером народных театров, после Октябрьский революции были взяты на вооружение молодым советским театром.

Что же касается непосредственно художественной стороны искусства театра, мастерства актера и режиссера, то здесь народные театры ничего нового не открыли.

Таким образом, отрицание роли любительских народных театров было ошибочным, во-первых, потому, что иных средств в ту эпоху не было или почти не было, и, во-вторых, потому, что и при наличии хороших профессиональных театров самодеятельные коллективы продолжают сохранять свое большое значение в художественном воспитании народных масс.

Однако не меньшим заблуждением была иллюзия, будто с помощью только любительских театров, пусть и улучшенных, и укрепленных, можно решить проблему приобщения народных масс к подлинному театральному искусству. Тем не менее эта иллюзия оказалась достаточно стойкой, и потребовались годы, чтобы она была развеяна.

### \* \* \*

Ценность и значение любительских народных театров как для зрителей, так и для самих участников, их культурно-просветительная роль находились в прямой зависимости от репертуара. Нельзя сказать, что деятели народных театров пришли в этом важном вопросе к единой точке зрения. Горячие споры здесь продолжались. Суммируя эти споры в докладе Секции содействия устройству фабричных, деревенских и школьных театров на Всероссийском съезде деятелей народного театра, А. К. Клепиков отмечал: «*Одни*, исходя из представления о том, что народ привык к балагану и ищет в театре только развлечения, полагали, что народный театр должен быть чем-то вроде улучшенного балагана с репертуаром из легких и забавных пьес. *Другие*, наоборот, видели в театре только школу для народа и потому думали, что репертуар его должен состоять из пьес чисто поучительного характера. По мнению *третьих*, наиболее подходящими пьесами для народного театра являются мелодрамы с их далекими от жизненной правды страстями и переживаниями, далеко уносящими зрителя от серой действительности. Многие считают единственно доступными для понимания народной аудитории пьесы бытовые и т. д. и т. д.»[[534]](#footnote-535)

В этом докладе справедливо утверждалось, что никакого особого репертуара для народа быть не может и не должно. К такому выводу приводила реальная практика народных театров. Единственное, от чего их следовало ограждать, так это от пьес малохудожественных, пошлых, аморальных, от той драматургической макулатуры, которая заполняла сцены многих профессиональных театров. Приход в театральное искусство пролетарских масс выдвинул еще один критерий для репертуара народных театров.

«В основу составления репертуара рабочие кладут принцип бодрого стремления вперед, художественного удовлетворения и искания красоты и правды, — писал в статье “Рабочий театр” Д. Н. Бассалыго. — Мощный голос жизни должен раздаваться на их сцене и пробуждать желания и стремления, звать вперед, осмеивать и критиковать ложное и трусливое, чтобы зритель выходил из рабочего театра не приниженным, чувствовал бы бодрость, радость, веру в жизнь и надежду на нее и, окрыленный, сознавал бы себя творцом жизни»[[535]](#footnote-536).

Несмотря на то, что репертуар народных театров продолжал оставаться довольно пестрым, можно с уверенностью констатировать {224} усилившееся стремление к серьезности и углублению репертуара. Шедевры русской и мировой классики, лучшие произведения современной драматургии постепенно вытесняют драматургический хлам и бездарные поделки, пестрящие в списках произведений, одобренных для народного театра.

Важно отметить, что репертуар сельских драматических кружков почти не отличался от репертуара фабричных театров. Конечно, в репертуаре и рабочих, и крестьянских кружков немало было произведений второстепенных авторов — И. Шпажинского, В. Дьяченко, Е. Чирикова, В. Рышкова. Не редкостью были и такие «шедевры», как «Жена напрокат», «Невольный двоеженец», «Замороженная теща», «Сапоги ушли», «Теща в дом — все вверх дном». Часто ставились пьесы из народного быта С. Белой и Е. Карпова. Ни по своим художественным достоинствам, ни по идейной выдержанности они не могли отвечать высоким требованиям, но народные театры привлекало сочувственное изображение в этих пьесах тяжелой доли рабочих и крестьян. Произведений на такие темы в те годы было немного.

Постоянное и все усиливавшееся стремление народных театров расширить свой репертуар приходит в столкновение с установленными цензурными ограничениями. Давно существовавший конфликт между народным театром и царской цензурой приобретает в этот период особую остроту. «Суровая театральная цензура ставит рогатки живой связи сцены и публики, втискивает репертуар в узкие рамки интимных настроений и переживаний, кастрирует общественные интересы, просачивающиеся на сцену, или совсем отстраняет их от театра», — писала в 1910 году большевистская газета «Звезда»[[536]](#footnote-537).

Нельзя сказать, что цензура не расширяла списка произведений, разрешенных для постановки в народных театрах. Среди них в эти годы можно встретить «Дети солнца» М. Горького, инсценировки его рассказов «Бывшие люди» и «Мальва», «Тартюф» Ж. Мольера, «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, «Невольник» по Т. Шевченко, пьесы И. Тобилевича, М. Кропивницкого, М. Старицкого. Но подавляющее большинство разрешенных пьес представляло собой произведения малохудожественные, развлекательные, далекие от жизненной правды.

В то же время продолжали оставаться под запретом многие выдающиеся произведения русской и мировой классики и современной драматургии. Многие народные театры не могли удовлетвориться таким положением. И предпринимались самые различные меры для расширения репертуара.

Отдельные театры в тех местах, где контроль за ними по каким-либо причинам был ослаблен, ставили все те пьесы, которые хотели, не считаясь с цензурными запретами и ограничениями. В начале 1913 года обер-прокурор Святейшего синода обратил внимание министра внутренних дел на противозаконную деятельность народного театра г. Кузнецка Саратовской губернии и попросил «оказать содействие к недопущению постановки в театрах г. Кузнецка драматических произведений, имеющих вредное в религиозно-нравственном отношении влияние на публику». При этом прилагался список пьес, поставленных на сцене этого народного театра в 1910 – 1912 годах, и обер-прокурор просил сообщить ему, «дозволены ли к постановкам на сцене перечисленные в сем списке пьесы, а равно не усматривается ли в перечне их какого-либо тенденциозного подбора пьес»[[537]](#footnote-538).

Изучение этого списка показывает, что тревога Святейшего синода не была беспочвенной; из 245 пьес, поставленных в Кузнецке, только 58 (!) было допущено для народных театров. Среди показанных неразрешенных пьес мы находим «На дне» и «Мещан» М. Горького, «Живой труп» Л. Толстого, «Разбойников» и «Марию Стюарт» Ф. Шиллера. Тем не менее в ответе синоду с эпическим спокойствием сообщалось, что «большинство из этих пьес составляют постоянный репертуар как столичных, так и провинциальных театров и что они так разнообразны, что нельзя усмотреть в подборе их какой-либо тенденциозности»[[538]](#footnote-539). Судя по этому ответу, нарушения народными театрами цензурных правил в те времена было настолько частым явлением, что Министерство внутренних дел предпочитало смотреть на них сквозь пальцы. Однако закон оставался законом, и на все многочисленные ходатайства об отмене дополнительной цензуры для народных театров Министерство отвечало неизменным отказом. Отменила эту цензуру только революция 1917 года.

### \* \* \*

В августе 1914 года Россия вступила в первую мировую войну. Миллионы крестьян и рабочих, {225} насильно облаченных в солдатские шинели, были брошены в пекло кровавой бойни. Жизненный уровень трудящихся масс стал еще ниже, резко обострились классовые противоречия, усилилось недовольство народа существующим строем. Казалось бы, в тех условиях кого мог интересовать народный театр, кому могло быть дело до него? Однако порой жизненная реальность опровергает самые стройные логические построения. Удивительно, но факт, что в годы мировой войны народный театр переживает новый период оживления и подъема.

Своим подъемом народный театр обязан в первую очередь деятельности общественных организаций. Особую активность в этом направлении в годы первой мировой войны проявляют земства и кооперативы. Так, например, Камышловское земство Пермской губернии в 1914 году отпустило «на поддержание народного театра в деревне» 300 руб., а в 1916 году — уже 1900 руб. Полтавское губернское земство приняло в 1914 году решение об устройстве в губернии 300 народных домов простейшего типа. Серьезно поддерживали народные театры и кооперативные общества.

Показателем значительного повышения интереса к народным театрам явилось проведение в эти годы нескольких публичных диспутов по народному театру.

Большое место проблемы народного театра заняли на Съезде по вопросам организации разумных развлечений для населения Харьковской губернии, созванном Харьковским обществом грамотности в июне 1915 года. Значение этого съезда далеко вышло за границы одной губернии. Не случайно в нем приняли активное участие и выступили с докладами члены московской Секции содействия устройству фабричных, деревенских и школьных театров В. В. Тихонович, А. К. Клепиков и Д. А. Толбузин.

Интересен состав участников съезда. Из 463 человек, присутствовавших на съезде, было 136 преподавателей (в том числе 65 народных учителей), 128 представителей просветительных обществ, 99 деятелей кооперативных организаций, 24 врача, 15 агрономов и, что особенно удивительно, 13 представителей духовенства. Еще недавно служители церкви не могли спокойно слышать о народном театре и метали против него громы и молнии, а теперь они (или по крайней мере некоторые из них) решили, что «театр должен быть помощником церкви. Он должен продолжать воспитывать народ и преподавать ему те же истины христианского учения, как и церковь, только другим способом»[[539]](#footnote-540).

Хотя устроители съезда всячески стремились избежать вопросов, имеющих политическую окраску, и даже вынесли решение не принимать докладов, касающихся политики, тем не менее одна явно политическая проблема все же возникла на съезде. Здесь прозвучало требование предоставить украинцам право ставить произведения украинских писателей, свободно играть и петь на родном языке. С возмущением говорил один из докладчиков, что «местная администрация запрещает пение украинских песен и музыку кобзарей, и это запрещение необходимо отменить»[[540]](#footnote-541).

Характерной особенностью ряда докладов, прочитанных на съезде, было стремление подойти к вопросу организации разумных развлечений для народа с научных позиций, определить общие теоретические принципы демократизации театра, подбора репертуара, организации передвижных трупп для обслуживания сельского населения, упрощенного оформления спектаклей и т. д.

В постановлении съезда предлагались проведение конкурсов пьес для народных театров, дешевые издания репертуара, режиссерских комментариев, руководств по устройству сцены, по гриму, изготовлению декораций, костюмов, бутафории, организация подготовки специальных инструкторов и руководителей-режиссеров для народных театров.

Приковав еще раз внимание общественности к нуждам и заботам народного театра, Харьковский съезд, несомненно, способствовал успешной подготовке Всероссийского съезда деятелей народного театра, который проходил в Москве с 27 декабря 1915 года по 5 января 1916 года. Созванный по инициативе Русского театрального общества, съезд собрал 365 участников, многие из которых представляли самые отдаленные уголки России.

В отличие от Харьковского съезда деятельность московского Всероссийского съезда имела политический оттенок. С трибуны прозвучала горькая правда о бедственном положении народных театров, о грубом притеснении их царской администрацией и цензурой. На съезде образовалась рабочая группа, которая заняла принципиальные позиции, защищая интересы трудящихся. {226} Она оказывала влияние на всю деятельность и решения съезда. М. Н. Тихов, выступавший от имени группы рабочих и крестьянских организаций, имеющих отношение к театру, ясно и недвусмысленно заявил, что «при современном строе невозможно достижение свободного, художественного народного театра; при данном положении возможны лишь паллиативы…»[[541]](#footnote-542). Политический смысл приобрела развернутая на съезде картина жизни театров малых национальностей царской России. В докладах В. Ф. Фрейнберга «Народный театр в Прибалтийском крае», Л. М. Старицкой-Черняховской «Украинский театр как театр народный», С. А. Ан-ского «Еврейский народный театр», М. Г. Исхакова «О татарском театре» решительно и прямо говорилось о шовинистической, великодержавной политике царского правительства, о грубом попрании элементарных прав национальных меньшинств.

Съезд высказался за полное равноправие в области театральной деятельности всех народов России, приняв следующую резолюцию: «По отношению к отдельным народам России необходимы: а) отмена запрещений и ограничений, направленных против свободного употребления ими родного языка в деле народного театра и в других проявлениях культурной жизни, связанных с театральными начинаниями; б) отмена специальных ограничений по отношению к театрам и драматическому и музыкальному репертуару театров отдельных народов России»[[542]](#footnote-543). Интернациональный дух съезда, который отмечали многие его участники, политическая и демократическая направленность деятельности съезда придали ему большой общественный авторитет и вызвали оживленный резонанс в прессе того времени.

Из многих проблем и вопросов, обсуждавшихся на съезде, остановимся на тех, которые имеют общее или теоретическое значение. Едва ли не самые горячие споры вызвала проблема соотношения идейности и художественности как в репертуаре, так и во всей деятельности народных театров. Что должно иметь первенствующее значение — эстетическая сторона театрального представления или его тенденция?

Наиболее определенно выступили на съезде в защиту прикладной функции театра представители кооперативного движения, которые делали опыты использования народного театра для пропаганды идей кооперации.

Были высказаны на съезде и мнения, решительно отрицающие утилитарную роль театрального искусства. Е. К. Адамов утверждал, что «театр не может служить кому-либо, в том числе и кооперации. Театр является самодовлеющей ценностью, сам по себе объединяя людей»[[543]](#footnote-544). Эта же мысль прозвучала и в выступлении драматурга и режиссера Е. П. Карпова, который заявил, что «театр сам себе довлеет и самостоятельно воспитывает народ»[[544]](#footnote-545). Но наиболее развернуто высказал эту точку зрения руководитель Малого театра А. И. Южин[[545]](#footnote-546). Он считал роковым заблуждением мнение большинства делегатов съезда, что театр должен иметь служебное значение — отвлекать людей от пьянства, развивать народ и т. д. Южин опасался, что при таких условиях театр может превратиться в сухой и деловой, научный и просветительный придаток лекций и экскурсий.

Южин был абсолютно прав, когда призывал дать народу все самое лучшее, талантливое и ценное, что веками накоплено театральным искусством — от Софокла до современности. В то же время Южин разделял распространенные среди художественной интеллигенции той поры представления о самодовлеющем и надклассовом характере театрального искусства, о его аристократизме и недоступности каждому.

Верную позицию в этом вопросе заняла на съезде рабочая группа. Когда репертуарная секция в проекте резолюции определила, что «под названием народный театр разумеется театр демократизированный, имеющий своим основанием искусство»[[546]](#footnote-547), рабочая группа предложила свою формулировку, в которой диалектически сочетались эстетическая и идейно-воспитательная функции театрального искусства: «Народный театр, являясь художественно-эстетической ценностью, есть в то же время средство воспитания масс в смысле идейности, самостоятельности и организованности их»[[547]](#footnote-548). Это предложение с небольшими поправками и было принято большинством делегатов съезда.

Интерес представляет и обсуждавшийся также на съезде вопрос о соотношении профессионального и любительского театров. Как уже отмечалось выше, большинство существовавших в то время в России народных театров {227} было театрами любительскими. Поэтому и делегаты съезда представляли почти целиком самодеятельные театральные организации, и все разговоры на съезде вращались вокруг любительского, самодеятельного народного театра.

Выступивший дважды Б. И. Сыромятников настойчиво предупреждал участников съезда, что любительство не может быть главным средством при создании настоящего художественного театра для народа. Такой театр может быть создан лишь профессиональными театральными деятелями. Ряд делегатов, выступивших с возражениями Сыромятникову, защищали самодеятельные театры, доказывая, что среди любителей в деревнях и на фабриках таится немало талантов, что бескорыстные любители очень много сделали и еще могут сделать для развития народного театра.

Широкую программу, имевшую большое перспективное значение, разработала Секция по школьному и вообще детскому театру. Можно без преувеличения сказать, что будущие работники советского детского театра могли почерпнуть в материалах съезда много полезного и ценного для своей практической деятельности. Но это касается не только области детского театра. Поэтому труды Всероссийского съезда деятелей народного театра, которые не удалось опубликовать до революции, были изданы в Петрограде в начале 1919 года.

В предисловии к книге комитет по организации съезда с полным на то основанием отмечал, что многие материалы, «касающиеся внутренней жизни и существа народного театра, разумеется, не могли потерять свою силу и при обновленном гражданском строе общества, а потому и ныне сохраняют свою несомненную ценность»[[548]](#footnote-549).

Издание трудов съезда подвело своеобразный итог многолетней подвижнической деятельности народных театров в предреволюционную эпоху. Усилия руководителей и участников этих театров не пропали даром. Их идеи, знания, опыт оплодотворили новое искусство, которое служит и принадлежит миллионам трудящихся.

Социалистическая революция открыла совершенно новую страницу в истории театра, но линия преемственности не была нарушена. Прямым продолжателем дореволюционного народного театра явился самодеятельный рабоче-крестьянский театр, получивший широкое развитие при активной помощи Советского государства. То, о чем могли лишь мечтать деятели народных театров, начало осуществляться на их глазах с небывалым размахом.

## **{****228}** Цирк *Ю. А. Дмитриев*

В рассматриваемый период усиливается капитализация циркового дела. В крупных городах строятся стационары, во главе цирков встают дельцы-антрепренеры, заинтересованные только в наживе. В Петербурге цирком «Модерн», выстроенным на Петроградской стороне, владеет хозяин колбасного заведения Маршан; в Самаре цирк «Олимп» построили рыбопромышленники Калинкины; в Харькове один цирк принадлежал владельцу цветочных магазинов Грикке, а другой — цирковому администратору Муссури; в Одессе во главе цирка стоял жандармский полковник Малевич.

Альберт Саламонский, в недавнем прошлом выдающийся наездник и дрессировщик лошадей, владелец цирковых зданий в Москве и Риге, теперь сдает их в аренду. Братья Аким и Петр Никитины, когда-то выступавшие на улицах под шарманку, на которой играл их отец, становятся крупнейшими цирковыми предпринимателями, владельцами зданий в Тифлисе, Астрахани, Царицыне, Самаре, Казани, Нижнем Новгороде, Иваново-Вознесенске. В 1911 году они построили в Москве великолепное здание с опускающимся и поднимающимся манежем. А. Никитин целиком переключился на антрепренерскую деятельность.

Во главе относительно небольших провинциальных цирков все чаще становятся случайные для искусства люди, как, например, бывший ламповщик Стрепетов или просто темный делец Дротянкин. Конечно, это не означает, что происходит полное вытеснение директоров-артистов, но отмеченная тенденция очевидна. И в условиях жестокой конкуренции директора-артисты также приобретали деляческие качества.

Если прежде по большей части труппа состояла из семьи директора и его учеников и образовывала единый творческий коллектив, то теперь происходит все более отчетливо определяющееся распадение труппы. Главным действующим лицом, особенно в стационарных цирках, становится гастролер, думающий только о своем номере и не заинтересованный судьбою представления в целом. В свою очередь антрепренеры приглашали любого артиста, лишь бы он нравился публике и делал сборы. В цирки все чаще приходят куплетисты, обычно со скабрезным репертуаром, цыганские хоры, исполнители кек-уока, матчиша, позже — танго и других модных танцев. Ставятся пантомимы с пошлыми сюжетами и грубыми приемами игры. Появляются так называемые «смертные», «жестокие» номера, строящиеся именно на подчеркивании риска.

Постоянные переезды артистов из одного цирка в другой, необходимость искать все новые контракты привели к созданию относительно крупных эстрадно-цирковых агентств. Эти агентства выпускают журналы. Вначале они имеют только рекламный характер, но постепенно обращаются и к профессиональным, и к бытовым делам артистов.

Ужасающая эксплуатация, необеспеченная старость и инвалидность заставляли артистов искать способы борьбы с антрепренерским произволом. Иногда это принимало анархические формы. Бывало, что артист, поднявшись на трапецию, заявлял, что он уже давно не получает жалованья, голоден и вот сейчас при публике бросится головою вниз, если ему не заплатят денег. Только отчаяние могло подвигнуть артиста на такой поступок. Чтобы избежать {229} скандала, директора в таком случае платили, но тут же артиста из цирка изгоняли, а после этого найти ему работу было чрезвычайно трудно.

Начиная с 1906 года делались попытки организовывать профессиональные союзы. В 1914 году был созван Первый Всероссийский съезд артистов цирка и варьете. В результате работы съезда был создан Всероссийский союз цирковых и кафешантанных работников. Но как и другие союзы, организационно он был слаб, четкая программа деятельности у него отсутствовала. Профессиональные союзы чаще искали контакты с предпринимателями, чем вступали с ними в борьбу. Однако уже сама попытка организации таких союзов служила доказательством роста общественного сознания артистов цирка.

Особенно трудно было работать в новых условиях клоунам, так как в предреволюционные годы клоунада могла приобретать все большую злободневность и сатиричность (1904 – 1905). Правительство — прежде всего полицейскими мерами — добивается того, чтобы лишить клоунаду злободневности. В 1909 году клоунам предложили иметь цензурованные экземпляры всех анекдотов, которые они будут исполнять с арены[[549]](#footnote-550). Вопреки всем трудностям, сатира все же сохранялась в репертуаре клоунов. И это естественно. Реакция могла жесткой цензурой «искоренять крамолу», но уничтожить недовольство существующим строем она была не в силах.

Сложный творческий период переживает в это время крупнейший цирковой публицист и сатирик, клоун Анатолий Леонидович Дуров[[550]](#footnote-551).

В парчовом клоунском костюме, с накидкой, напоминающей гусарский ментик, появлялся Дуров на арене и обходил ее, потрясая поднятыми вверх руками. Зрители восторженно его приветствовали. Дурова сопровождали животные, которые участвовали в представлении, когда он исполнял различные басни, рассказы и аллегории. Так, он читал:

На политической арене  
Мы видим часто перемены.  
И убеждения у нас  
Меняют чуть не каждый час.  
Вчера кадет и очень бравый,  
Сегодня же он… крайне правый,  
А завтра… снова он кадет:  
 Пируэт!

При последнем слове одна из его артисток — свинья, лежа, несколько раз переворачивалась.

Или такая шутка:

«Единственно, чего недостает животным, так это дара слова. Но если это отличие человека от животного — дар слова — употреблять для сквернословия, как это делает в Государственной Думе Пуришкевич, то об этом животным жалеть не приходится».

Можно было бы привести и другие примеры дуровского остроумия, его обращения к сатире, к злобе дня. Однако они стали появляться в его репертуаре все реже. В предшествующие годы общественного подъема он смелее и веселее смеялся над губернаторами и министрами, и даже над самим царем. И это неизменно вызывало восторги зрителей. Но наступил период реакции. Артисту показалось, что время надежд {230} на общественные перемены далеко отодвинулось и его искусство перестало быть нужным людям. А это вызвало у него чувство бессилия.

Изменение атмосферы зрительного зала, требование обывательской части публики, чтобы клоуны только смешили — пикантно, а то и грубо, — все это приводило Дурова в негодование, смешанное с растерянностью. Что нужно сегодняшнему зрителю, как овладеть его вниманием, как завоевать у него успех? Он то исполнял остросатирические вещи, то показывал в Москве в цирке Никитиных пародию на постановку знаменитого немецкого режиссера М. Рейнхардта «Царь Эдип», считая, что таким образом он борется с декадентством. Но пародия не имела успеха, ибо большинство цирковой публики было слабо знакомо и с самой трагедией, и уж тем более с творчеством Рейнхардта, да и получилась пародия плоской.

Но и в эти годы Дуров продолжал считать, что цирк может и должен служить народу: «Кто говорит, что театр — это искусство 1‑го класса, а цирк — последнего класса, тот смотрит на искусство с чиновничьей, канцелярской точки зрения… И пусть смеется, пусть презирает цирковых артистов та незначительная, изнеженная аристократизмом духа и тела часть общества, которая построила для себя роскошные театры-дворцы и заперла в них входы народной массе, — цирковые артисты делают большее: они доставляют трудящемуся, серому люду запретные для него плоды наслаждения искусством»[[551]](#footnote-552).

Именно в это время Дуров все чаще задумывается над сущностью комического, пытается теоретически осмыслить проблемы клоунады. 19 января 1912 года в Москве в Большой аудитории Политехнического музея Дуров прочел лекцию «О смехе и жрецах смеха», а потом повторял ее в различных городах. Вернее, он не прочел лекцию, а сыграл ее, заставив своих слушателей над многим подумать и над многим посмеяться. Лекция имела две части: в первой рассматривалась теория комического, во второй — технология клоунады. Что касается первой части, то в ней Дуров следовал за известным французским философом А. Бергсоном, полагая, что несообразность (алогизм) действий, соединяясь с уверенностью в благополучном исходе, порождает комическую ситуацию, вызывающую взрывы смеха в зрительном зале. Во второй части лекции Дуров говорил о работе артиста-клоуна, о необходимости шлифовки им своего таланта. Только тот, кто сознательно относится к своей профессии и умеет разобраться в сущности происходящих явлений, может, по мнению Дурова, носить высокое звание клоуна. Он утверждал: клоун — художник такого же порядка, как и Сальвини, здесь разница только в уровне дарования и в направленности таланта. «А вот знаменитый клоун. И что же, вы думаете, что он выйдет на арену и под влиянием вдохновения выкинет перед изумленной толпой какую-нибудь невиданную штуку? Такие неожиданные выпады возможны в гостиной, в частном обществе, но на арене таких штук не бывает, они недопустимы. Ни директор цирка, ни сам клоун никогда не позволят себе положиться на вдохновение»[[552]](#footnote-553).

В 1911 году Дуров купил в Воронеже дом и превратил его, с одной стороны, в музей, собрав в нем вещи, добытые за годы странствий по городам и странам, а с другой — в лабораторию комического. Уже карточка, прибитая к калитке, ведущей в сад, могла привести в недоумение. На ней значилось: «Кто приходит ко мне — делает мне удовольствие, а кто не ходит — делает одолжение». А на дощечках, расположенных в самом саду, было написано: «Не так опасно споткнуться, как обмолвиться», «Только фонтан бьет снизу вверх, обычно бьют сверху вниз», «И в раю тошно жить одному». В бассейне находились черепахи с надписями на панцирях, которые гласили: «Городское хозяйство», «Наша конка», «Просвещение», а на одной из черепах стояли две загадочные буквы — Г. Д., что можно было расшифровать и как Государственная дума, и как господин Дуров.

Дуров с горечью отмечал в своей книге: «Талантливым писателям, поэтам, художникам, ученым, стратегам — гениям мира и войны — ставят памятники, созидают роскошные дворцы и музеи, посвященные их имени… Какие насмешки, какие злые остроты вызвало бы предложение увековечить памятником, хотя бы даже из глыбы простого серого камня, имя какого-нибудь талантливого клоуна…»[[553]](#footnote-554)

Со все возрастающим успехом продолжал свою деятельность и Владимир Леонидович Дуров. В предшествующие годы он выступал в качестве клоуна-сатирика. Но уже тогда Дуров все больше внимания уделял дрессировке животных. И в новых условиях его номера были связаны с сатирой. Среди них особое место занимали так называемые аллегорические шествия, имевшие большой успех. В одном из таких {232} номеров проходил верблюд, запряженный в телегу, в которой находились свиньи. На верблюде стояла надпись — «Труд», а на свиньях — «Капитал». За телегой веля козлов, также снабженных надписями: «Козлы отпущения — еврейский вопрос» (1908).

В 1912 году в аллегорическом шествии принимал участие слон, несший на спине макет казенной винной лавки. На спине верблюда помещался макет Государственной думы с непрерывно вращавшимся флюгером. Свинья провозила тележку, на которой располагалась интендантская выставка, состоявшая из интендантской крысы и рваных сапог. Проносили уток — они изображали военных корреспондентов[[554]](#footnote-555). И в заключение верхом на корове с надписью «Персия» ехал человек, держа в руках плакат с надписью «Англия».

Но для Владимира Дурова было характерно также стремление к просветительству. Здесь уместно вспомнить, что в юности он обучался в училище одного из виднейших русских педагогов — В. Д. Тихомирова, утверждавшего, что первейшая обязанность интеллигенции — нести знания в народ. Посещая в 90‑е годы XIX века (в качестве вольнослушателя) Московский университет, Дуров слушал лекции великого русского физиолога И. М. Сеченова. Позже он увлекся учением Л. Н. Толстого. Все это и предопределило направление деятельности артиста.

В 1909 году в Москве на Божедомке (теперь улица Дурова) он купил дом и организовал в нем музей[[555]](#footnote-556), где выставил чучела тех животных, с которыми ему когда-то приходилось работать. А главное — он вел здесь работу по приручению животных и их дрессировке. Дуров стремился научно обосновать дрессировку. Много внимания он уделял изучению условных и безусловных рефлексов. Он решительно выступал против жестокого обращения с животными, против бича как основного, а то и единственного средства, которое может заставить животное повиноваться. Дуров считал, что дрессировщик должен хорошо знать повадки животного и на этом строить свой номер. В качестве стимула, утверждал Дуров, следует в первую очередь использовать «вкусопоощрение», т. е. угощение животного за удачно выполненное задание.

Владимир Дуров полагал, что основным условием для дрессировки является бодрое, «творческое» состояние животного. Ни боль, ни голод, ни переутомление при дрессировке недопустимы. Надо ли говорить, какое огромное значение имел и имеет до сих пор метод Дурова для цирковых дрессировщиков.

В цирке Дуров стал выступать с большой группой животных, включающей слона, морских львов, верблюда, крыс, собак, страуса, пеликана и др. При этом он стремился к максимальной зрелищной эффектности показываемых им номеров. В «школе» за партами сидели морские львы, свиньи, теленок, осел, пеликан, собака. Слон, изображавший ученика, решал задачи, складывая цифры три и четыре, писал на доске мелом, который держал в хоботе, семь палок. Если он ошибался и писал меньше палок — лаяла собака; если же палок оказывалось больше, то лишние стирал ластом морской лев. В номере, носившем название «Варьете», лемур раздвигал занавес, звонил в колокольчик и включал электричество. В пантомиме «На корабле» крысы поднимали флаг, таскали тюки, вертели рулевое колесо, а когда начиналась буря, бросались в шлюпки. Даже такое животное, как дикобраз, трудно поддающийся дрессировке, танцевало вальс и стреляло из пушки.

Что же касается самого Дурова, то он комментировал действия своих питомцев и иногда шутил по их поводу. Но, что очень важно, артист попутно сообщал зрителям сведения о жизни зверей на воле, о способе их приручения и дрессировки. Постепенно номер приобретал, если можно так сказать, зрелищно-научный характер. Оставаясь в клоунском костюме, Дуров в то же время читал лекции, а его друзья-животные иллюстрировали то, о чем он говорил.

Особый успех имел у Дурова номер «Железная дорога». За занавесом раздавался пронзительный свисток паровоза, и на арену выезжал поезд, который вел машинист — обезьяна. В это время на железнодорожной станции кипела жизнь: лаял Бульдог — начальник станции, Крыса-стрелочник звонила в колокол. Дикобраз — багажный агент важно прохаживался по перрону. Пассажиров изображали морские свинки, собаки, куры, барсуки, муравьед, медведь, журавли и павлин.

Вначале Дуров выступал в этом номере со злободневным сатирическим комментарием, а потом отказался от него и стал демонстрировать просто чудесную дрессировку животных.

Дети Дуровых — Владимир Владимирович и Анатолий Анатольевич[[556]](#footnote-557) — пошли по дороге отцов, {233} но принципиально новых открытии не сделали.

В репертуаре других клоунов также присутствовали сатирические шутки. Назовем Альперова и Бернардо, а позже — С. С. Альперова и Д. С. Альперова (отец и сын), по афише братья Альперовы, и Виталия Лазаренко. Характерно, что клоуны, выступавшие со злободневными вещами, по цирковой терминологии назывались галерочными, т. е. ориентировавшимися на демократическую аудиторию.

С. С. Альперов начал цирковую карьеру в детстве в балагане отца: он выступал в целом ряде цирковых жанров и, наконец, избрал амплуа Белого клоуна. По большей части С. С. Альперов и его партнер исполняли традиционные антре, насыщая их злободневными шутками. Так, был у них номер, называвшийся «Испорченный телефон», в котором они осмеивали непорядки в городе, где выступали. Гастролируя в 1908 году в Одессе в цирке Малевича, С. С. Альперов так представлял своего сына — Рыжего клоуна: «Молодой человек в декадентском вкусе. Все у него ничего, а вот шкатулка (т. е. голова. — *Ю. Д*.) рассохлась. Привез подлечить его к вам на лиман, вылечу — пошлю в помощники к Пуришкевичу».

Виталий Лазаренко — сын донбасского шахтера — также начал свою цирковую карьеру в детстве. Пройдя хорошую цирковую школу, он под влиянием А. Л. Дурова стал клоуном и создал маску молодого веселого босяка, относящегося к жизни иронически и даже цинично. В его репертуаре имелись пустые и даже грубые шутки (общее направление в клоунаде оказало воздействие), но в то же время он исполнял вещи сатирические. Так, в 1914 году в Москве в цирке Никитиных выступал факир Мак Нортон, глотавший живых лягушек и рыб. Лазаренко, выходя после него на арену, замечал: {234} «Далеко Нортону до наших интендантов, они целиком солдатские шинели глотают».

И в годы мировой войны артист исполнял шутки, говорящие о бездарности царских генералов. Не случайно Лазаренко после Октября стал активным строителем советского цирка, выезжал на фронта гражданской войны, сотрудничал с Вс. Э. Мейерхольдом, исполнял агитки В. В. Маяковского.

Но все же в эти годы большинство клоунов отходят от сатиры, от злобы дня. Особо очевидную эволюцию претерпели Бим и Бом. Эти талантливые и популярные клоуны гастролировали в лучших цирках. Они единственные из цирковых артистов участвовали в благотворительных концертах наряду с актерами императорских театров.

Бим был простодушен, даже ребячлив, хотя иногда у него появлялась хитринка, и он неожиданно оставлял своего партнера в дураках. Бом, одетый в роскошный смокинг, по цирковой традиции носил рыжий парик, но волосы были гладко причесаны на прямой пробор. Бом был человеком веселым, склонным к шуткам, к проделкам, к розыгрышам. Вот такое сочетание циркового клоуна Бома и почти бытового персонажа Бима, столь разных характеров, и составляло своеобразие и прелесть дуэта.

Их номер состоял из игры на эксцентрических музыкальных инструментах: дровах, заменявших ксилофоны, пюпитрах для нот, превращаемых в трубы, корнет‑а‑пистонах, декорированных под свинок, частях механизма громадных часов и так далее. Кроме того, они под собственный аккомпанемент пели куплеты и частушки и исполняли диалоги. Но теперь сатиру зачастую заменяло веселое балагурство.

Бим: Кстати, Бом, какой язык тебе больше нравится: французский, английский, итальянский?

Бом: Телячий с горошком!

Конечно, в России существовали непорядки, но стоит ли о них задумываться? Живи, пока живется: ешь, пей, радуйся жизни, смейся, толстей — и ты будешь счастлив.

Смех заботы побеждает —  
Вот веселый наш девиз!

Такой рекламный текст выпустили Бим-Бом, и их выступления на арене в этот период вполне соответствовали этому девизу.

Работали в эти годы еще клоуны Лепом и Эйжен. Лепом играл роль Белого. Одет он был в клоунский балахон, носки и туфельки. На густо напудренном лице выделялись ярко-красные губы и уши. Он был замечательным мимистом. Любые смены настроения отражались на его лице и притом преувеличенно-гротесково. Лепом изображал очень умного человека и говорил всегда с пафосом, с заметным иностранным акцентом, что давало дополнительный комический эффект. Обычно Лепом организовывал игры и пари на деньги и обязательно проигрывал. Что касается Эйжена, то он носил почти бытовую маску. Одет он был в клетчатое летнее пальто и франтоватый, лишь слегка окарикатуренный костюм. Лицо добродушное, и только в глазах проглядывало лукавство. Едва из-за занавеса раздавался голос Эйжена, напевавшего: «Мама, купи ты мне куклу и барабан», как веселье охватывало всех зрителей цирка. Артисты годами исполняли все те же забавные антре, построенные на розыгрышах и взаимных подвохах. Делали {235} они это мастерски, с той наивностью и верой, которые бывают присущи только подлинным артистам. Но современность не входила в их репертуар. Уже после революции Эйжен, по-прежнему выступавший все с теми же антре, скажет: «В политику я не вмешиваюсь, так как не берусь решать судьбы народов. Это не моя специальность»[[557]](#footnote-558).

Конечно, такие клоуны-весельчаки, или, как они сами себя называют, смехотворы, имели и имеют право на существование. В цирке любят веселую, пусть даже не очень притязательную шутку. Но дело в том, что в те годы подавляющее большинство клоунов шло по стопам Лепома и Эйжена, только с той разницей, что они не обладали их талантом и мастерством, огрубляли и опошляли антре, смешили зрителей всеми дозволенными и недозволенными приемами. Если в предшествовавшие годы сатира, публицистика, наконец, просто злоба дня находили свое отражение на манежах, то теперь клоунада становится в лучшем случае только юмористической, а зачастую грубой и пошлой.

В значительной степени изменяется содержание, а вместе с тем и постановочные средства больших тематических спектаклей, или, как их называют в цирке, несмотря на наличие в них слова, пантомим. Если в годы общественного подъема (1898 – 1907) цирки пытались рассказать о важных событиях (идут постановки «Дело Дрейфуса», «Англо-бурская война», «Стенька Разин» и др., была поставлена пьеса М. Горького «На дне» в цирке И. Л. Филатова), если они время от времени обращались к большой литературе («Тарас Бульба») или хотя бы к мелодраме, то теперь большинство цирков заботится только о том, чтобы развлекать зрителей.

В 1909 году в Киевском цирке П. С. Крутикова пошла пантомима «На морском берегу» (постановка В. Ф. Нижинского). Три четверти манежа отводилось под берег и одна четверть под море. Стояли купальни — мужская и женская. Рыбак ловил рыбу, выезжали велосипедисты, появлялись купальщицы, одетые в яркие халаты. В щели купальни за ними подглядывали гимназист и еще три ловеласа. Пьяный купец разгонял купальщиц, его схватывали прачки и бросали в корыто. Через пляж проходило семейство, состоявшее из мамаши громадных размеров, мужа-карлика и десятерых детей. Некто выносил граммофон, заводил кек‑уок, и находившиеся на манеже начинали танцевать.

А. А. Никитин так рекламировал пантомиму «На суше и на воде», шедшую в его цирке в Москве: «Балет купальщиц, плавающие лодки, плавающие слоны. Беспрерывный смех для всех». Нельзя не сказать о том, что при постановках названных и других пантомим средства цирковой выразительности заменялись балетом, демонстрацией роскошных и эксцентричных туалетов, гирляндами электрических лампочек, каскадами воды и другими эффектами.

Начавшаяся в 1914 году война вызвала к жизни квазипатриотические постановки, призывавшие вести войну до победного конца. Причем агитация велась примитивными средствами. Так, в пантомиме А. Я. Яковлева «Герой войны 1914 года» (или «За веру, царя и отечество»), шедшей в петербургском цирке С. Чинизелли, казак (Кузьма Крючков) уничтожал и брал в плен целые германские дивизии с аэропланами, артиллерией {236} и обозами. В пантомиме А. Дрождинина (Лулу) «Кровавые рыцари», поставленной в петербургском цирке «Модерн», немцы изображались сплошь трусами и дураками: стоило раздаться сильному стуку, как они в панике, теряя оружие, бежали. Постановки московского цирка Никитиных по своему содержанию находились на том же уровне, но в них использовался феерический трюк — пуск воды. В спектакле «Затопление Бельгии» сверху, сметая все на своем пути, стремительно низвергался водяной поток, заполняя специально для этого приспособленную арену.

Шовинистический угар, особенно в первые годы войны, захватил широкие круги интеллигенции, в том числе художественной. В театрах шли пьесы Л. Н. Андреева «Король, закон, свобода» и М. В. Дальского «Позор Германии». Они призывали вести войну до победного конца. Надо заметить, что чем дольше шла война, обнаруживая полную несостоятельность царской России, тем меньшим успехом пользовались такие постановки. Что касается буржуазной публики, то она еще активнее требовала только развлечений.

Большое место на цирковых аренах заняли чемпионаты французской (классической) борьбы, разыгрываемые между борцами-профессионалами. Собственно, упражнения с тяжестями и вызовы на борьбу цирковыми атлетами любителей из публики практиковались и раньше, но теперь борьба зачастую приобретала в цирках доминирующее положение.

В предисловии к поэме «Возмездие» (1911)[[558]](#footnote-559) А. А. Блок писал: «Уже был ощутим запах гари, железа и крови. Весной 1911 года П. Н. Милюков прочел интереснейшую лекцию под заглавием “Вооруженный мир и сокращение вооружений”. В одной из московских газет появилась пророческая статья: “Близость большой войны”. В Киеве произошло убийство Андрея Ющинского, и возник вопрос об употреблении евреями христианской крови. Летом этого года, исключительно жарким, так что трава горела на {237} корню, в Лондоне происходили грандиозные забастовки железнодорожных рабочих, в Средиземном море — разыгрался знаменательный эпизод “Пантера — Агадир”.

Неразрывно со всем этим связан для меня расцвет французской борьбы в петербургских цирках; тысячная толпа проявляла исключительный интерес к ней; среди борцов были истинные художники; я никогда не забуду борьбы безобразного русского тяжеловеса с голландцем, мускульная система которого представляла из себя совершеннейший музыкальный инструмент редкой красоты»[[559]](#footnote-560).

Перед началом борьбы арбитр представлял всех борцов и давал им характеристики.

Чемпионаты, особенно в крупных городах, как правило, проводились на приз, учреждаемый газетой или журналом. В 1913 году И. В. Лебедев, недоучившийся студент-юрист, актер, театральный антрепренер, журналист, издатель, атлет-любитель, создал свой журнал «Геркулес» и от имени этого журнала организовывал чемпионаты.

В условиях цирка борьбу театрализовали, ее участники выступали в определенных амплуа. Надо сказать, что в цирках борьба всегда занимала особое место: в первом отделении шла цирковая программа, во втором — проводились соревнования по борьбе. Получалось, что цирк как бы сдавал борцам в аренду свой манеж.

Конечно, профессиональная борьба была связана с развитием тяжелоатлетического спорта. В 1898 году был проведен Всероссийский чемпионат борцов-любителей, но в нем принимали участие также и профессионалы. В 1904 году в петербургском цирке Чинизелли открылся первый в России Всемирный чемпионат борцов-профессионалов. Летом 1905 года чемпионат проводился в петербургском саду «Фарс», во главе его стоял И. В. Лебедев, или, как его называли борцы и публика, дядя Ваня. Лебедев был не лишен практической жилки. Он добился, что чемпионаты имели успех у самой различной публики. Прежде всего борцы подбирались по национальному признаку, с тем чтобы каждый из них имел свой круг «болельщиков». Правда, зачастую национальность борца определял сам Лебедев. Он писал: «Между прочим в качестве голландцев в чемпионатах всегда выступали латыши или эстонцы: рослые, белокурые… Эстонцы и латыши представляли не только голландцев, они становились, по мере надобности, и шведами, и датчанами, и норвежцами»[[560]](#footnote-561). С другой стороны, борцы подбирались по социальным признакам: крестьяне (Поддубный, Чуфистов), рабочие (Романов, Заикин), бывшие солдаты (Шемякин, Вахтуров), бывшие матросы (Бориченко), представители интеллигентных профессий (Крылов). Борцы делились на амплуа: герои, комики, злодеи. Почти в каждом чемпионате имелся борец, а то и несколько борцов, выступавших под маской. Включались в чемпионаты великаны и толстяки, иногда физически настолько слабые, что противник во время схватки поддерживал их, чтобы они не упали на лопатки. Конечно, подавляющее большинство борцов были очень сильными людьми, и по тем временам они хорошо владели техникой своего дела. Нет сомнений, что чемпионаты борьбы пробуждали интерес к спортивным занятиям, способствовали организации новых спортивных союзов, {238} обществ, кружков. Иные борцы (И. М. Поддубный, И. М. Заикин и др.) по праву заслужили мировое признание. В труднейших соревнованиях они побеждали лучших борцов мира. Но, к сожалению, приходится констатировать, что многие схватки были лишены подлинного спортивного начала. Существовали даже термины «борьба бур», т. е. настоящая борьба, и «борьба шика», при которой борцы, заранее договорившись, демонстрировали эффектные приемы, зная, что на такой-то минуте таким-то приемом один из борцов будет брошен на ковер. А. И. Куприн, увлекавшийся цирком, и в частности борьбой, говорил: «Профессиональную борьбу я превосходно знаю. Ведь в ней все — один парад. Пародируются мускулы, позы, все — вплоть до побед… Все, что вы видите на представлениях, то заранее тщательно подготовлено репетицией, заранее условлено: кто под кого ляжет»[[561]](#footnote-562).

Но почему борьба имела такой успех и притом в значительной степени у интеллигенции? Дядя Ваня писал: «Был ли в Москве человек, который с моей легкой руки не заболел бы борьбоманией? Сильно сомневаюсь»[[562]](#footnote-563).

Расцвет борьбы падает на 1907 – 1912 годы. И тогда азартные, захватывающие, режиссерски отлично поставленные схватки борцов многих увлекали.

Само собой разумеется, борьба привлекала тысячи людей как азартное спортивное зрелище, как соревнование силы и ловкости. Что касается властей, то они поддерживали этот азарт, полагая, что он уводит людей от политики, переключает энергию в другую, гораздо более безопасную для полиции сферу.

Большое место на аренах цирка заняли так называемые «смертные» номера, утверждавшие образ смельчака, целиком находившегося во власти рока. В киевском саду «Шато де флер» люди-мухи Эрельбе ездили на велосипедах «по кругу смерти». Головоломную гонку трех велосипедистов рекламировал цирк Бедини в Нижнем Новгороде. «Чертова платформа» — так определил свой аппарат Жак Нуазет. «Сатанинский прыжок» в горящий бассейн совершал да Рибас, а Мери Альстон назвала себя Дамой-дьяволом. Один из рецензентов писал: «И не увеселяют такие номера, а ожесточают, делают черствым и вырабатывают потребность в развлечениях острых, притупляют сознание ценности человеческой жизни»[[563]](#footnote-564).

В 1911 году в саду «Аквариум» впервые в России была продемонстрирована «Гонка автомобилей в воздухе». На высоком скате устанавливались две модели автомобилей. Артисты Арно и Жоржета садились в них. После приготовлений, имевших цель взвинтить нервы публики, автомобили со страшным грохотом устремлялись вниз. В воздухе задний автомобиль обгонял передний. Все в этом номере было рассчитано настолько, что на репетициях людей заменяли мешками с песком соответствующего веса. Единственно, что оставалось артистам, это ждать того страшного часа, когда из-за перекоса аппарата автомобили столкнутся и они погибнут.

Саша де Цирил и мисс Ван дер Вальде прыгали из-под купола в маленький бассейн с водой, залитой подожженным бензином. Таких «смертных» номеров было в то время немало.

{239} Цирки все больше сближаются с варьете и с кафешантанами. В 1911 году у Чинизелли в Петербурге выступали 20 английских барышень с эротическим — так было написано в афише — танцевальным актом, а у Саламонского в Москве подвизались исполнители танго и чечеточники. Создаются новые образы, близкие буржуазному зрителю, — светских кутил, как бы вставших из-за ресторанного столика, чтобы показать акробатические или жонглерские номера. Смокинги, фраки, бальные туалеты все чаще заменяют трико.

Объявляя о выступлениях наездниц высшей школы, цирковые афиши теперь все чаще называют их австрийскими или венгерскими графинями. На арену наездницы выезжали в длинных амазонках, с полуцилиндрами на голове, как будто бы они сошли со старинных гравюр. Один портрет воспроизводит «графиню» де Мирмонд, по виду совсем светскую даму в большой, по тогдашней моде, шляпе, в горностаевой накидке и с крупными бриллиантовыми серьгами в ушах. Другой номер — наездники Люкюссон: мужчины во фраках, дамы в вечерних туалетах. Этот номер напоминал пикник с принятием обильных порций шампанского. С акробатическими трюками соседствовали комические фортели и пикантные моменты.

Мы отметили все то новое и безусловно характерное, что появилось в цирках и что соответствовало общей тенденции развития буржуазного искусства. Но количественно, особенно в провинции, новых жанровых номеров было мало. Как и прежде, в основном выступали наездники, акробаты, жонглеры, гимнасты, эквилибристы, дрессировщики, утверждавшие своим искусством человека-героя, преодолевающего, казалось бы, непреодолимые препятствия, вселявшие веру в человека. Демократическая сущность цирка сохранилась. И благодаря этому цирки буквально с первых лет Великой Октябрьской социалистической революции смогли перейти на службу народу.

Укажем еще на важное обстоятельство. В это время ведутся споры об игре театральных актеров, о примате в театре литературы или актерской игры. Известный режиссер А. Я. Таиров утверждал, что актер — вот кто является определяющим началом спектакля. Но тогда, «подобно волшебному Страдивариусу, тело актера должно отзываться на малейший нажим его творческих пальцев, покорно воплощая в действенном течении четких форм тончайшие вибрации его творческих хотений.

Для достижения этого необходима огромная работа и неустанная каждодневная тренировка»[[564]](#footnote-565).

Определяя таким образом искусство театрального актера, режиссеры обращались к цирку, стремясь там увидеть гистриона, свободного от литературы и мастерски владеющего своим телом.

Таковы были различные аспекты цирка в предреволюционную эпоху. Как мы видим, художественные направления и стили, господствовавшие в то время, находили свое выражение, иногда в опрощенном виде, и на цирковом манеже.

## **{****240}** Дореволюционный кинематограф как вид массовой художественной продукции *С. С. Гинзбург*

За первые десять лет своего существования — с 1908 по 1917 год — отечественная кинематографическая промышленность и торговля выпустили на русские экраны около 2 тыс. игровых картин собственного производства и в пять-шесть раз больше — иностранных. В момент своего наивысшего подъема — в 1916 году она располагала сетью в 3 тыс. коммерческих кинотеатров, в которых было продано 150 млн. билетов. По своей распространенности в России до революции кинематограф превзошел не только театр, но и литературу, что, разумеется, не дает оснований для сравнения его с ними в художественном отношении.

Вклад кинематографа в русскую художественную культуру начала XX века был более чем скромным: его составляли в основном не слишком многочисленные киноиллюстрации к произведениям классической литературы и событиям русской истории и отдельные киноадаптации театральных спектаклей, осуществленные порой при участии видных актеров Художественного, Малого и других театров. В массе своих фильмов ранний кинематограф еще не был искусством, во всяком случае искусством самостоятельным. Поэтому кинематография дореволюционной России представляет прежде всего социально-культурный интерес. В этом аспекте она и будет нами преимущественно рассмотрена.

### \* \* \*

Развитие кинематографии в дореволюционной России прошло через несколько определенных стадий.

На первой стадии, предшествовавшей возникновению постоянного отечественного производства игровых фильмов, задачи кино в основном исчерпывались демонстрацией на экране изображения движения. Волнующееся море и мчащийся поезд, вода, бьющая из шланга, и играющий ребенок, пешеходы, кавалеристы, велосипедисты — все это, показанное на экране, выявляя новые, особенные возможности кино, поражало зрителей и привлекало их внимание. В самых ранних своих фильмах русский кинематограф воспринимался публикой как технический аттракцион, хотя в хроникальных сюжетах он имел некоторое информационное значение.

Постоянное отечественное производство фильмов возникло на следующей стадии развития кино, когда оно из технического аттракциона превратилось в массовое демократическое развлечение и нашло свое место в одном ряду с лубочной литературой, ярмарочными балаганными зрелищами и т. п. Его появление подготовили изменения в организации кинематографической промышленности и торговли. В середине 900‑х годов в России появились конторы по кинопрокату, скупавшие киноленты и отдававшие их во временное пользование владельцам иллюзионов. Располагая обеспеченным сбытом картин, хозяева прокатных контор занялись их производством. Самые крупные русские фабрики фильмов — Ханжонкова, Тимана и Рейнгардта, позднее Ермольева и Харитонова — возникли при прокатных предприятиях, обеспечивавших их рынками сбыта.

Хотя русские картины обходились дороже импортных и на первых порах были исполнены значительно хуже, производство их оказалось выгодным. Даже примитивные картины из русской жизни были ближе и интереснее зрителям, чем иностранные.

{241} Ценность сюжетов из русской жизни как средства завоевания широкой аудитории сразу же поняла французская фирма Пате, открывшая в 1904 году в Москве контору по продаже кинопроекторов и прокату фильмов. В 1907 году она выпустила полудокументальную, полуинсценированную ленту «Донские казаки». Успех ее был грандиозен: только в России она разошлась в количестве 220 копий, что составляет рекордный тираж для дореволюционного кино.

Следующий шаг сделал мелкий русский кинопредприниматель А. Дранков, выпустивший в 1908 году первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» (киноинсценировка песни о Степане Разине и персидской княжне). Появление этой картины также стало заметным событием: в Москве она демонстрировалась в огромном помещении Манежа под музыку, специально написанную композитором М. Ипполитовым-Ивановым.

После «Понизовой вольницы» стали систематически выпускать картины из русской жизни фирмы Ханжонкова, Пате, «Глория» и др. Как правило, эти картины ставились на хорошо известные в народе сюжеты из русской истории, классической литературы, фольклора, причем именно те, которые использовались лубочной литературой и лубочной графикой. Рассчитанные на массовую аудиторию, они обрабатывались по тем канонам, которые были приняты в лубочном искусстве.

Ранние фильмы были ожившими лубочными картинами, сюжетами, чаще всего известными в народе. Они не передавали содержание литературных произведений, народных песен и сказок, исторических событий, а только иллюстрировали его. Поэтому демонстрация фильма «Идиот» по роману Достоевского занимала всего 18 мин., а для «Мертвых душ» понадобилось всего 8 мин. экранного времени.

Не следует относиться к этим фильмам только как курьезам раннего кинематографа. Лучшие из них, вопреки примитивной трактовке литературного первоисточника и преувеличенной игре актеров, имели некоторое просветительное значение. В фильме «Мертвые души» актеры, изображавшие гоголевских персонажей, были тщательно загримированы и одеты по рисункам П. Боклевского и отчасти А. Агина. И хотя в их исполнении был грубый наигрыш, оно все-таки передавало черты характера литературных героев. Фильм заинтересовывал необразованного зрителя и подготавливал его к чтению произведения Гоголя.

Русские лубочные фильмы первоначально пользовались успехом у всех слоев зрителей, поскольку были единственными фильмами на национальном материале. Однако по прошествии двух-трех лет, когда репертуар русских фильмов расширился, их стали показывать только в самых дешевых окраинных и провинциальных кинотеатрах, а еще позднее — на бесплатных сеансах, устраиваемых земствами, народными университетами и обществами трезвости. Они сослужили службу даже советским политико-просветительным организациям, которые их использовали в годы гражданской войны в киноаудиториях агитпоездов и агитпароходов, а также демонстрировали на детских сеансах.

Предвоенное трехлетие составляет следующий этап развития кино в дореволюционной России. Изменились и усложнились иностранные киноленты, занимавшие, как уже было сказано, господствующее положение в репертуаре отечественных иллюзионов. Перестали пользоваться успехом феерии Мельеса на сказочные сюжеты. Сошли с экрана драмы из рыцарских времен, введенные в репертуар французскими «Film d’art», — их место заняли итальянские боевики на сюжеты из римской истории. Утратили свою популярность мещанские мелодрамы, наивно и примитивно иллюстрировавшие ханжеские прописи буржуазной морали. Зато появились итальянские драмы из великосветской жизни с роскошными красавицами Линой Кавальери и Франческой Бертини и несколько позднее — датские и немецкие психологические фильмы, копирующие расхожий театральный репертуар. Из Франции пришли многосерийные детективные ленты с постоянными героями — Рокамболем, Фантомасом, Ником Картером и др. Наконец, несмотря на формальное запрещение полиции, на специальных ночных сеансах широко демонстрировались фильмы «только для мужчин» так называемого «парижского жанра»[[565]](#footnote-566).

Весь этот репертуар не только воздействовал на вкусы демократической публики, но и способствовал расширению аудитории кинотеатров, привлекая в нее буржуазию, чиновничество, интеллигенцию.

Будучи дешевым зрелищем[[566]](#footnote-567), рассчитанным на городские низы, кинематограф стремился {242} сделаться развлечением для всех, осваивал все, что пользуется широким спросом. Л. Андреев отмечал, что за 8 – 10 лет существования кинематографа он «объел» всю литературу — Данте, Шекспира, Гоголя, Достоевского, даже Анатолия Каменского. Но все же кинематограф предпочитал Анатолия Каменского, т. е. бульварщину, хотя не отказывался от Достоевского и Гоголя. Впрочем, в этом отношении он не был оригинален и следовал установившейся в буржуазной массовой культуре традиции.

А. Куприн в одной из своих статей писал, что вся детективная литература вышла из рассказа Эдгара По «Убийство на улице Морг». Но в начале нашего века этот рассказ оставался почти неизвестным широкой публике и самое большое распространение получили даже не выросшие из него детективные рассказы А. Конан-Дойля, а грошовые брошюры безымянных авторов о похождениях Шерлока Холмса, Ника Картера, Ната Пинкертона и их российских собратьев — Антона Кречета, сыщика Путилина и Сашки-семинариста. Совершенно так же повесть Э. и Ж. Гонкуров «Братья Земгано» была основательно забыта даже читающей публикой, генетически связанный с ней роман Г. Банга из цирковой жизни «Четыре черта» пользовался умеренной известностью, а поставленный по этому роману посредственный фильм датского кинорежиссера А. Линда[[567]](#footnote-568) стал кинематографической сенсацией и породил целый раздел кинотематики, представленный в русском дореволюционном кино десятками картин, вплоть до таких боевиков, как «Позабудь про камин» и «Сказка любви дорогой»[[568]](#footnote-569).

В начале XX века традиционные лубочные книжки и картинки, специально издаваемые «для народа», доживали свои последние дни. {243} Их вытесняла с книжного рынка новая космополитическая продукция промышленности развлечений. Гравированные и раскрашенные от руки лубочные картинки уступали место более эффектным и дешевым олеографиям, а «Битва русских с кабардинцами» — Нату Пинкертону и Соньке-Золотой ручке. С каждым годом массовая художественная продукция обретала все более отчетливую космополитическую направленность и одновременно завоевывала все более широкую аудиторию, унифицируя вкусы и запросы разных по классовому положению и образовательному цензу читателей и зрителей.

Все это нашло свое отражение в кино. Более того, распространение кинематографических театров с их космополитическим репертуаром содействовало развитию некой всеобщей буржуазной «массовой культуры».

Кинематограф, пройдя стадию аттракциона и развлечения для народа, стал зрелищем для всех, кто может купить билет в иллюзион — дешевый или дорогой.

В новогоднем номере «Русских ведомостей» за 1911 год А. С. Серафимович в статье «Машинное надвигается» писал:

«Загляните в зрительную залу. Вас поразит состав публики. Здесь *все* — студенты и жандармы, писатели и проститутки, интеллигенты — в очках, с бородкой, рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники — словом, все…

Как могучий завоеватель надвигается кинематограф. Повторяю — этому ни радоваться, ни печаловаться. Это — стихийно. Грядущее царство кинематографа неизбежно»[[569]](#footnote-570).

То, о чем писал Серафимович, означало превращение кинематографа в ведущий вид массовой художественной продукции.

Почему же за 10 – 12 лет существования кинематограф сумел добиться такого массового распространения?

В заголовке статьи Серафимовича выявлено то главное, что привнес кинематограф в массовую художественную культуру: он превратил ее {244} в отрасль машинной капиталистической промышленности.

Все, кто изучает процесс рождения кино, объясняют его одним из двух мотивов: внутренней потребностью художественного творчества в тех средствах образного воплощения действительности, которыми она располагает, или развитием техники, подготовившим изобретение Люмьера. Одни, совершая отдаленнейшие экскурсы в историю искусства, утверждают, что поиски кинематографических средств выразительности начались чуть ли не в каменном веке, когда первобытный человек пытался в наскальных рисунках передать движение охотника и преследуемых им животных. Другие, подробнейшим образом исследуя историю науки и техники, полагают, что возникновение кинематографа связано с целым рядом открытий в области оптики, механики, фотохимии и химии пластических масс.

Бессмысленно отрицать значение обоих мотивов, но суть дела в том, что они являются *условиями* возникновения и развития кино, но не его *причинами*. Причина же заключена в стремлении капитализма превратить в товар не только материальную, но и духовную культуру.

Процесс возникновения кинематографии и превращения ее в ведущую отрасль массовой художественной культуры капиталистического общества лучше всего объясняют слова «Манифеста Коммунистической партии», на которые, применительно к интересующей нас проблеме, никто не обратил должного внимания.

Напомню эти слова:

«На смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству. *Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература*»[[570]](#footnote-571).

Буржуазии оказалось не по силам завершить процесс образования единой всемирной литературы (и искусства). Но она сумела создать мощную капиталистическую индустрию развлечений, оказывающую весьма значительное и главным образом отрицательное влияние на духовную жизнь человечества.

Стремительное развитие кинематографии во многом объясняется тем, что она могла стать отраслью капиталистической промышленности и торговли, не знающей национальных границ. Ее произведения не только тиражируются, как книги, но и создаются в условиях фабричного производства, что облегчает капиталистам возможность контролировать их содержание. Они рассчитаны на самую массовую аудиторию, которую только может иметь искусство. И, наконец, в первые три десятилетия своего существования кино было немым, что необычайно облегчало ему возможность преодолевать национальные барьеры.

Вот почему понадобилось всего несколько лет с момента изобретения кинематографа, чтобы он стал объектом капиталистической эксплуатации. Безвестный коммивояжер Ш. Пате почти мгновенно превратился в крупнейшего французского предпринимателя, занимающего ключевые позиции на мировом кинорынке. В США возник мощный трест — компания кинопатентов. В Германии производство и прокат фильмов подчинили себе крупнейшие банки, что специально отметил В. И. Ленин в подготовительных заметках к работе «Империализм, как высшая стадия капитализма». Уже в самом начале века кинопромышленность была захвачена крупным капиталом, создавшим единый мировой рынок фильмов.

В этот единый рынок вошла и Россия. Отечественные кинопредприниматели вплоть до начала первой мировой войны занимались прежде всего прокатом иностранных лент. В 1913 – 1914 годах русский оптовый прокат (т. е. массовая скупка фильмов и передача их районным прокатным конторам, обслуживающим несколько смежных губерний) почти полностью контролировался тремя фирмами: московским филиалом Пате, снабжавшим русские кинотеатры фильмами собственного производства; акционерным обществом «А. А. Ханжонков», представлявшим сперва английских, а затем итальянских кинофабрикантов; и товариществом «Тиман и Рейнгардт», импортировавшим датские и немецкие ленты. Две последние фирмы не ограничивались импортом и организовали довольно крупное производство фильмов. Кроме них, производство картин в России организовали и менее крупные предприниматели, в большинстве своем также занимавшиеся прокатом.

Для русского кино предвоенное трехлетие было временем быстрого профессионального роста и широких тематических поисков. Появились первые большие полнометражные исторические картины «Оборона Севастополя» (1911), «1812 год» (1912), «Трехсотлетие дома Романовых» {245} (1913) и др. По замыслу своему это были верноподданнически трактованные огромные псевдоисторические лубки. Однако им были присущи новые по сравнению с первыми русскими кинолубками черты, указывающие на профессиональный рост отечественных кинематографистов. В «Обороне Севастополя» рядом с типично лубочными сценами (например, в гареме турецкого султана) имелись отлично разработанные народные эпизоды. В фильме «1812 год» нередко оживали известные произведения русской исторической живописи, имелся исполненный истинного драматизма эпизод на Бородинском поле после битвы, но все это совмещалось со слащавыми сценами, идиллически рисующими отношения помещиков и крестьян. В «Трехсотлетии дома Романовых» следует отметить не только поразительно халтурные режиссуру и актерскую игру (об этом красочно рассказал в своих воспоминаниях М. А. Чехов[[571]](#footnote-572), игравший в фильме роль царя Михаила), но и красивые снимки древней русской архитектуры, и отличные декорации художника Е. Бауэра, вскоре ставшего одним из лучших русских кинорежиссеров.

Русским фильмам в предвоенное трехлетие легче всего удавалось выдержать конкуренцию с импортируемыми заграничными, если они основывались на сюжетах, экранизация которых была недоступна зарубежным кинофабрикантам. Поэтому внимание русских производителей фильмов чаще всего было приковано к темам, заимствованным не только из русской истории, литературы и фольклора, но и из истории и литературы народов Российской империи. Целый ряд фильмов был посвящен жизни кавказских горцев («Покорение Кавказа», «Хаз-Булат» и др.), поляков («Воевода», «Кровавая доля» и др.), украинцев («Маты-наймычка», «Наталка-Полтавка» и др.), евреев («Миреле Эфрос», «За океаном» и др.). Из всех картин этого рода относительной художественной ценностью обладали только украинские, однако достоинства их определялись исключительно тем, что в них были засняты выдающиеся актеры — {246} М. Заньковецкая, И. Марьяненко, М. Садовский и др. К сожалению, ни один из этих фильмов, которые могли бы стать драгоценными документами по истории украинского театра, до нас не дошел.

От лубочных иллюстраций народных песен кинематограф перешел к вольной обработке сюжетов городского песенного фольклора. Я. Протазанов нашел признание как режиссер, поставив фильм «Песня каторжанина» («Бывали дни веселые…», 1911), а Ч. Сабинскому известность принес фильм «Гайда, тройка» (1912), положивший начало целому циклу, как писала дореволюционная критика, «лошадиных картин», основанных на песнях и романсах о ямщиках.

Немалую роль в успехе подобных кинопроизведений сыграл выбор названий, напоминающих зрителям о любимых песнях. Впоследствии, в военные годы, русский кинематограф заимствовал весьма значительную часть названий своих фильмов из популярных песен и модных романсов, стремясь при этом воссоздать если не сюжет, то эмоциональную настроенность оригинала.

В предвоенное трехлетие русский кинематограф обращался в первую очередь к тем событиям, сюжетам и именам, которые привлекли к себе внимание публики.

В 1911 году Художественный театр готовил постановку неизвестной читателям пьесы Л. Н. Толстого «Живой труп». Узнав от кого-то сюжет пьесы, фирма Р. Перского экранизировала его с чужих слов, а не по литературной первооснове и попыталась выпустить фильм до театральной премьеры.

Муссируемый газетами (и притом не только бульварными) интерес к семейной драме Л. Н. Толстого вызвал появление фильма Я. Протазанова «Уход великого старца» (1912), в котором актеры изображали самого Толстого, его жену, дочь, В. Черткова и других людей из окружения писателя.

Нашумевший судебный процесс стал содержанием фильма «Дочь купца Башкирова» (1913), в котором не были изменены имена участников драматических событий. После выхода фильма семья Башкировых за известную мзду добилась изменения его названия, и он превратился в «Драму на Волге».

В предвоенные годы в моде были проводившиеся в цирках чемпионаты французской борьбы. Это привело к появлению первого русского фильма из цирковой жизни «Борец под черной маской» (1913) по сценарию и в постановке известного бульварного писателя Н. Брешко-Брешковского.

Использовалась популярность писателей — безразлично хороших или плохих, но обязательно широко читаемых. В 1912 году был создан фильм «Анфиса» по пьесе и авторизованному сценарию Л. Андреева с участием очень известной в то время актрисы Е. Рощиной-Инсаровой. Год спустя пришел в кинематограф пресловутый А. М. Пазухин. Его произведения «Княгиня Бутырская» и «Купленый муж» были экранизированы. И, наконец, в 1913 году выпустили «суперколосс» — двухсерийный фильм, рассчитанный на четыре часа демонстрации, — «Ключи счастья» по роману А. Вербицкой. Если роман Вербицкой был самой читаемой книгой предвоенного десятилетия, то поставленный по нему В. Гардиным и Я. Протазановым фильм с В. Максимовым в роли барона Штейнбаха оказался самым популярным фильмом предвоенного года.

Некоторые жанры, темы, сюжеты русского кинематографа предвоенных лет возникли под прямым влиянием опыта зарубежного кино. Появились первые русские кинофарсы и комические ленты. При постановке фарсов кинематограф отталкивался и от французского кино, и от репертуара театра Сабурова. В работе над комическими он, наподобие французского и итальянского, создал постоянные комические маски: наивного деревенского парня Митюхи (арт. Н. Ниров, один из пионеров русского кино, много выступавший с кинодекламациями) и добродушного увальня дяди Пуда (роль которого играл В. Авдеев, бывший цирковой борец и бывший драматический актер).

Для развития русского дореволюционного кино значение предвоенного трехлетия определяется количественным ростом отечественного производства фильмов, жанровыми и тематическими поисками и резким повышением профессиональной культуры кинематографистов — сценарной, режиссерской, операторской и актерской. Разумеется, профессиональный уровень фильмов оставался еще очень невысоким. Однако именно в эти годы происходило формирование собственных творческих кадров русского кино, которым удалось быстро опровергнуть представление о кино как заграничном зрелище[[572]](#footnote-573).

Поскольку центрами творческой жизни кино были кинофабрики, то профессиональное развитие русского кино во многом зависело от их владельцев. Большинство кинопредпринимателей {247} видело в производстве картин только возможность извлечения прибыли. Они выпускали картины позабористей содержанием и ценою подешевле. Исключение составлял крупнейший русский кинопромышленник А. А. Ханжонков[[573]](#footnote-574), который по справедливости может быть назван собирателем сил русского кино. Получая доходы главным образом от проката иностранных лент, Ханжонков последовательно и упорно боролся за расширение своего производства фильмов и улучшение их качества. Он умел находить талантливых людей и создавать им условия для поисков, даже если это не обещало немедленных прибылей. Работая на его фабрике, П. И. Чардынин и Е. Ф. Бауэр стали ведущими режиссерами русского кино, а безвестный провинциальный карикатурист и фотограф В. А. Старевич — одним из лучших в мире операторов комбинированных съемок и изобретателем объемной мультипликации. Именно у Ханжонкова начал работать как сценарист молодой драматург А. С. Вознесенский — теоретик и энтузиаст нарождающегося нового искусства. В 1911 году Ханжонков открыл на своей фабрике научный отдел, в котором работали талантливые молодые ученые — физики и биологи: П. П. Лазарев (впоследствии академик), В. К. Аркадьев (впоследствии член-корреспондент Академии наук), В. Н. Лебедев (впоследствии профессор биологии). Научный отдел выпускал отличные для своего времени образовательные картины, но приносил постоянный убыток, и в 1916 году Ханжонков по требованию акционеров вынужден был его закрыть.

Фильмы фабрики Ханжонкова отличались профессиональным мастерством режиссуры, хорошей операторской работой, грамотным актерским исполнением (в штате фабрики состояла единственная в дореволюционном кино постоянная актерская труппа), богатством оформления. В ханжонковских картинах никогда не было ни пошлости, ни похабщины. Что касается художественных достоинств, то их можно обнаружить только в некоторых картинах фабрики Ханжонкова, как и вообще в очень немногих картинах дореволюционного кино. И по своей тематике, и по своей стилистике ханжонковская продукция, даже когда она создавалась по оригинальным сценариям, обычно перепевала ту рядовую беллетристику, которая составляла повседневную духовную пищу буржуазной и чиновничьей читающей публики «с запросами». В тех же случаях, когда эта продукция основывалась на литературной классике, она низводила ее до уровня рядовой беллетристики, оставляя неприкосновенными в художественной первооснове только внешний ход действия да авторские описания, но подменяя гуманизм сентиментальностью, а социальную критику — маниловщиной.

Другой производственной организацией, добившейся резкого улучшения качества своих фильмов, было т‑во «Тиман и Рейнгардт». В фирме «Тиман и Рейнгардт» начинал свою деятельность самый талантливый из дореволюционных кинорежиссеров — Я. А. Протазанов, а снимал — бесспорно лучший из русских дореволюционных операторов А. А. Левицкий. В 1913 году к ним присоединился пришедший из театра способный и опытный режиссер и актер В. Р. Гардин, работавший в свое время с В. Ф. Комиссаржевской. Менее богатые в постановочном отношении картины фабрики «Тиман и Рейнгардт», выходившие под заглавием «Русская золотая серия», пользовались еще большим успехом у зрителей, чем ханжонковские.

По своей тематике картины «Русской золотой серии» были разнообразнее картин ханжонковской фабрики. Были среди них и экранизации классических произведений русской литературы, и душещипательные драмы из жизни высшего света, полусвета и художественной богемы, и даже фарсы, впрочем, всегда остававшиеся в рамках пристойности. В целом «Русская золотая серия» ориентировалась в первую очередь на зрителей, не чуждых литературной и художественной моде предвоенных лет.

В отдельных фильмах лучших режиссеров постановочное мастерство достигло немалой для того времени высоты. Я. А. Протазанов, работая с оператором А. А. Левицким, повторив в своем фильме «Драма у телефона» сюжет «Уединенной виллы» Д. Гриффита, применил (возможно, впервые в практике мирового кино) принцип полиэкранного монтажа. Фильм рисовал несложную историю нападения бандитов на дачу, где находились две беззащитные женщины и ребенок. Пока бандиты ломятся в дверь, мать ребенка по телефону вызывает мужа, находящегося в городе; он спешит на помощь, но запаздывает. Протазанов и Левицкий разделили экран двумя вертикалями на три части, показав в центре бандитов, взламывающих дверь, а по краям мужа и жену, говорящих друг с другом по телефону. Фильм «Драма у телефона» не сохранился. Трудно сказать, как Протазанов {248} развил характерный для Гриффита мотив запаздывающей помощи. Но даже если это ему не удалось, новаторское значение эксперимента с полиэкранным монтажом бесспорно.

Фильм Е. Ф. Бауэра по оригинальному сценарию А. С. Вознесенского «Немые свидетели» рассказывал сентиментальную историю девушки из народа, полюбившей светского фата и брошенной им. Эта банальная история выглядела с экрана правдивой и достоверной благодаря множеству тонко найденных бытовых деталей и сдержанной, вполне современной игре артистов Д. Читориной (горничная) и А. Херувимова (ее отец, швейцар в доходном доме). Но самое ценное для нас в фильме — это зрелость экранного воплощения сценария: режиссер не только нашел чисто кинематографические средства для изображения действия (показывая, например, отражения действующих лиц в зеркальном стекле двери), но и изложил события исключительно с помощью монтажа. В фильме, кроме заглавных титров, была только одна скрытая надпись — текст телеграммы, которую читают его персонажи.

Примеров подобного кинематографического мастерства в предвоенные годы можно привести немного. Однако, повторим, что об уровне развития кинематографического мастерства надо судить не по средним или слабым в профессиональном отношении картинам, но по лучшим. А лучшие картины свидетельствуют о том, что развитие кино в России накануне первой мировой войны достигло такого уровня, когда оно могло уже ставить перед собой самостоятельные художественные задачи, соревноваться с признанными зарубежными кинематографиями.

Могло ставить, но не ставило. Ориентируясь на литературу и в меньшей степени на театр, кинематограф следовал не лучшим их образцам, а той массовой литературной и театральной продукции, которая, привлекая внимание современников, не содержала ни собственных жизненных наблюдений, ни самостоятельно выношенных мыслей. Нам неизвестен ни один фильм этих лет, в котором можно было бы обнаружить личный, неповторимый взгляд художника на действительность, его особенное мироощущение, его собственные жизненные наблюдения.

Кинематограф оставался еще вторичным явлением искусства. Не только потому, что он главным образом экранизировал произведения беллетристики и театральной драматургии, но и потому, что художественные идеи, которые были воплощены в его фильмах, не отличались оригинальностью.

### \* \* \*

Начало первой мировой войны создало исключительно благоприятные условия для увеличения русского производства фильмов. Почти сразу прекратился импорт немецких картин, резко сократился импорт французских и итальянских. Англия после вступления в войну запретила вывоз целлюлозы и всех продуктов из нее, в том числе «сырой» (неснятой) пленки и готовых фильмов. Датская кинематография еще до начала войны была полностью обескровлена германской, перекупившей ее крупнейших актеров и режиссеров. Торговых связей с американской кинематографией почти не существовало. На рынке кинопроката возник вакуум, и заполнить его можно было только расширением собственного производства картин. И оно действительно стало развиваться необыкновенно быстрыми темпами.

Вступила в строй новая кинофабрика А. Ханжонкова, очень крупная по тогдашним европейским масштабам. Большие кинофабрики оборудовали бывший служащий фирмы Пате И. Ермольев и переехавший из Харькова в Москву богатый прокатчик и театровладелец А. Харитонов. Множество съемочных ателье было открыто мелкими кинопредпринимателями в помещениях зимних садов и оранжерей[[574]](#footnote-575).

Хотя пленка стала дефицитной — ее с трудом доставляли из США через Дальний Восток и цены на нее непрерывно росли, производство фильмов стало необыкновенно выгодным.

Выпуск русских фильмов стремительно увеличивался. Если в 1914 году до 1 августа (дня начала войны) вышло 90 русских фильмов, то после 1 августа — 140. В 1915 году выпуск русских картин поднялся до 370, в 1916 — до 500 и только в 1917 году, в связи с экономической разрухой, снизился до 400.

Значительно расширилась тематика фильмов отечественного производства. За какой-нибудь год оно освоило все те жанровые и тематические области кинорепертуара, которые раньше были представлены только иностранными картинами. Очень сильно вырос профессиональный уровень ведущих режиссеров и операторов. Можно смело сказать, что по кинематографическому мастерству картины Протазанова, Бауэра, Уральского и других режиссеров выдерживали сравнение с лучшими из современных им фильмов {249} самых развитых западноевропейских кинематографий. Хотя национальное своеобразие русского кино стало менее заметным, в ряде значительных его произведений, обычно не пользовавшихся большим кассовым успехом, можно было обнаружить серьезные попытки творческого освоения опыта русской литературы, русского театра и русского изобразительного искусства. Наметился и обратный процесс — влияния кинематографа на театр: слава, завоеванная отдельными актерами в кино, помогала им занять более высокое место в театре, чем то, которое они заслужили своей сценической деятельностью.

Но зрители по-прежнему подходили к кинематографу с совсем иными критериями оценок, нежели к литературе и театру, относя его не к «высоким» искусствам, а к развлечениям. Его место было где-то рядом с дешевыми детективными книжками и романами Пазухина, театром «фарс» Сабурова и расплодившимися в военные годы театрами миниатюр.

Когда в кинотеатрах показывали фильмы, имеющие в своей основе серьезный художественный замысел, особенно поставленные по классическим произведениям литературы или по произведениям театральной драматургии, то зрители относились к ним так, как сейчас относятся любители классической музыки к джазовым адаптациям Баха или Генделя. Не надо забывать, что существовала (как существует и теперь) обратная связь между характером кинорепертуара и требованиями к нему зрителей, ибо, как писал К. Маркс, «предмет искусства — нечто подобное происходит со всяким другим продуктом — создает публику…»[[575]](#footnote-576)

В годы войны, как и до нее, кинематограф не открывал ни новых областей тематики, ни новых пластов жизненного материала, он не вел самостоятельных жанровых поисков. Содержание своих фильмов он извлекал не из жизни, а из книг и спектаклей, пользующихся успехом у широкой публики, из хроники происшествий и судебных отчетов, из военно-шовинистических лубков Скобелевского комитета (откуда он взял образ Кузьмы Крючкова) и из бульварной псевдоразоблачительной книжной макулатуры, посвященной Распутину и царскому двору, появившейся в огромном количестве после Февральской революции. Он экранизировал модные романсы или во всяком случае использовал их названия. Он эксплуатировал имена известных театральных режиссеров и актеров, популярных писателей. Он осваивал те жанровые и тематические разделы иностранного кинорепертуара, которые пользовались в России коммерческим успехом, и стремился создавать своих «звезд» экрана по образцу иностранных.

Когда началась война, он делал ставку на шовинистические настроения, когда была свергнута монархия — занялся сенсационными разоблачениями семьи Романовых. Он даже пытался выпустить клеветнические антибольшевистские фильмы, но безуспешно, так как встретил весьма решительный отпор рабочей общественности.

Вправе ли мы давать столь обобщенную характеристику всему русскому буржуазному кинематографу? Можно ли считать, что он в идейном и политическом отношении был однороден? Поскольку фильмы еще не были самостоятельными произведениями искусства и тематику их и идейное содержание определяли не художники, а предприниматели, то на эти вопросы приходится ответить утвердительно. Ни один вид творчества не был в такой прямой зависимости от предпринимателей, как область кинематографического творчества, в которой тот, кто владеет средствами производства, прямо и непосредственно определяет содержание фильмов. Конечно, было различие между культурными крупными предпринимателями, такими, как Ханжонков и Ермольев, и мелкими кинокустарями — всякими ломашкиными, либкенами, дранковыми — жадными и малограмотными спекулянтами, эксплуатировавшими самые низменные запросы публики. Но это не была разница в политической позиции.

В военные годы разведчиками нового выступали обычно мелкие производственники, так называемые кинокустари, которые за неделю, а то и меньше могли состряпать с минимальными издержками полнометражную картину. Для них возможность крупного заработка определялась удачным выбором сюжета, способного привлечь к себе внимание публики, независимо от качества его экранного воплощения. Только найдя такой сюжет, мелкие кинодельцы могли выдержать конкуренцию с крупными фабриками, располагавшими гарантированным сбытом своих картин через собственный оптовый прокат. Что же касается крупных фабрикантов, то они, избегая риска, охотно использовали тематические находки кустарей в своих собственных лентах, рассчитанных на «вторые экраны». Сами же они, конкурируя между собой, делали ставку на роскошь постановки, имена известных актеров, популярность тех или иных литературных произведений, рекламу, способную произвести впечатление на интеллигентную публику.

Фильмы крупных кинофабрик, так же как и продукция современных американских и английских {250} кинопредпринимателей, отчетливо делились на две группы — фильмы класса «А», т. е. дорогие боевики, и фильмы класса «Б», составляющие текущий репертуар, которые, естественно, преобладали.

Фильмы класса «А», как правило, ставились лучшими режиссерами и всегда имели в своей основе литературный первоисточник — иногда классический, иногда современный. Их литературная основа должна была обязательно удовлетворять одному требованию — обеспечить возможность создания на экране эффектного зрелища, способного поразить зрителей своей пышностью.

Из двухсерийной картины В. Гардина и Я. Протазанова «Война и мир» были начисто исключены все военные эпизоды и вся философия романа. Но зато сцена придворного бала была поставлена с невиданным до той поры в русском кинематографе размахом, и для съемки ее был специально арендован большой ампирный, так называемый «наполеоновский» зал московского ресторана «Яр».

Внешней роскошью отличались сделанные в военные годы по романам третьестепенных романистов Жоржа Оне и Э. Вернера фильмы «Жизнь за жизнь» и «Набат» режиссера Е. Бауэра. Анфилады мраморных зал, белая мебель, цветы, дорогие туалеты — все это способно было вызвать шок у обывателя, сидящего в маленьком душном зале кинотеатра. Богатством постановки отличались и два самых знаменитых фильма Я. Протазанова — «Пиковая дама» и «Отец Сергий».

Вероятно, самым дорогим из фильмов буржуазного русского кино был «Юлиан Отступник» («Смерть богов»), поставленный по роману Д. Мережковского режиссером В. Касьяновым. Несмотря на невиданный размах массовых сцен и участие в главных ролях И. Певцова и балерины М. Фроман, фильм пользовался весьма скромным успехом. Это объяснялось, по-видимому, несколькими причинами: и тем, что реакционная, мутная философия романа была чужда и непонятна большинству зрителей; и тем, что содержание фильма оказалось слишком неактуальным в условиях войны; и, наконец, тем, что на русских экранах незадолго до этого фильма с огромным успехом прошел знаменитый «суперколосс» Дж. Пастроне «Кабирия», сравнение с которым было отнюдь не в пользу постановки Касьянова.

Если не дороговизна постановки сама по себе, то роскошь изображаемой жизни была в военные годы едва ли не обязательным условием коммерческого успеха кинокартины. И трудности жизни, возраставшие с каждым месяцем войны, и огромный рост спекуляции и коррупции породили у мелкой буржуазии, буржуазной интеллигенции, служилого люда, т. е. большей части киноаудитории военных лет, мечту о беззаботной богатой жизни.

Хотя фильмы военных лет заключали в себе некоторые приметы современной действительности, они прежде всего стремились помочь своим зрителям забыть о насущных трудностях жизни. В этом состояла едва ли не главная их социальная функция. Осуществление ее выдвинуло перед кинематографом многочисленные «табу», которых он неукоснительно придерживался.

Кинематограф старался уводить зрителя от политических идей, потому что реакционные были слишком непопулярны у зрителей, а прогрессивные могли вызвать запрещение фильмов полицией или военной цензурой. Он не касался трудностей быта, если они не являлись следствием особых, исключительных обстоятельств. Он замалчивал подлинные причины войны, ее тяготы и ее жестокость.

Поскольку зрители видели в кинематографе только средство развлечения и отвлечения, все эти запреты, которые он перед собой поставил, отвечали их требованиям. Но не следует забывать, что зрители предъявляли разные, порой прямо противоположные требования к подлинным произведениям искусства и к развлечениям, произведениям так называемой массовой художественной культуры. Поэтому лучшие произведения предреволюционного искусства стремились раскрыть жизнь в ее противоречиях, а развлечения, к числу которых относился кинематограф, от этих противоречий отвлечь. Естественно, что кинематограф в какой-то мере отражал господствующие в обществе настроения, однако подлинные причины этих настроений он подменял другими — выдуманными причинами.

Прямым отражением шовинистического угара первых недель войны явились батальные кинолубки о подвигах Кузьмы Крючкова и других ему подобных персонажей — созданья военной пропаганды. И так же быстро, как появились на экране, они сошли с него, лишь только обнаружилась неподготовленность царской армии к войне с грозным и опасным противником.

После этого события войны использовались кинематографом исключительно как мотивировка отнюдь не военных по существу сюжетов. Германская военщина показывалась весьма односторонне. Фильмы изображали драматические {251} судьбы невинных девушек, которые становились жертвами насильников — немецких офицеров и даже кронпринца («Антихрист», «В борьбе народов», «За царя и отечество, или Все люди братья» и др.). Соблюдая правила «хорошего тона», кинематограф никогда не делал своих героинь жертвами немецких солдат. Девушки из «порядочного общества» могли стать жертвами негодяев, но обязательно людей своего круга.

Потом из фильмов исчезли и немецкие офицеры. Война если и упоминалась в фильмах, то лишь как косвенная мотивировка сюжетов о падших женщинах. В ряде картин («Трагедия двух сестер», «Беженки») героини, бежавшие от наступающих немецких войск, попадали в руки злодеев, которые продавали их в публичные дома.

В военные годы, когда кинематограф стал прежде всего средством отвлечения от действительности, тематика публичных домов начала занимать в нем немалое место. Впрочем, использование подобных тем кинематограф нередко прикрывал обращением к произведениям крупных писателей («Яма» Куприна) или даже классиков («Воскресение» Л. Толстого и «Франсуаза» и «Мадмуазель Фифи» Мопассана). Но поскольку кинематограф оставлял от этих произведений только фабульный остов, то они в своей кинематографической интерпретации становились неотличимыми от других бульварных фильмов.

В годы войны впервые в русском буржуазном кинематографе появились фильмы, которые откровенно проповедовали разврат и половой нигилизм. На экраны пришла арцыбашевщина. Ставились картины по произведениям Арцыбашева («Муж», «Ревность», «У последней черты»), изготовлялись подделки под Арцыбашева (фильм «Жена» с подзаголовком «Ответ Арцыбашеву»), переносились на пленку романы такого мастера бульварной литературы, как А. Амфитеатров («Марья Лусьева» и др.), и известные в русских переводах произведения иностранных авторов того же пошиба («Полудевы», «Дневник горничной» М. Прево и др.).

Функцию отвлечения от противоречий реальной жизни принимали на себя и детективные ленты, кассовый успех которых, особенно в годы войны, был огромен. В Россию они проникли из Франции. «Фантомас» был у нас исключительно популярен[[576]](#footnote-577), а Рене Наварр и Иветта Андриер, исполнявшие в нем главные роли, стали любимцами русских кинозрителей. За «Фантомасом» последовал «Рокамболь», уже известный в России по многочисленным переводам романа Понсона дю Терайля. И, наконец, в годы войны появились «Тайны Нью-Йорка», поставленные Луи Ганье в американском филиале фирмы Пате и пользовавшиеся невиданным успехом у русского кинозрителя.

Успех детективных лент был подготовлен широким распространением русских комиксов о Нике Картере, Антоне Кречете и им подобных, но и он в свою очередь способствовал их распространению.

Русские многосерийные детективные ленты, во всяком случае вначале, делались под влиянием французских и по их образцу. Недаром фильм «Сашка-семинарист» имел подзаголовок «Русский Рокамболь», а фильм «Антон Кречет» — подзаголовок «Русский Фантомас». Однако русские кинодетективы, сохраняя несложную фабульную конструкцию, разработанную во французских лентах, имели от этих последних существенное отличие — они были посвящены героям русского городского уличного фольклора. И по своему социально-психологическому воздействию они также отличались от картин французского производства.

Вообще успех детективных картин, как и популярность их всесильных и загадочных героев обусловлены обычно тем, что в них сублимируются вытесняемые реальной социальной практикой стремления к нарушению привычных устоев, к необыкновенному, к яркому и деятельному самовыявлению личности. Они порождены противоречиями буржуазной цивилизации. Поэтому, как писал Маркс в «Теориях прибавочной стоимости»: «Преступник производит впечатление — то морально-назидательное, то трагическое, смотря по обстоятельствам, и тем самым оказывает определенную “услугу” в смысле возбуждения моральных и эстетических чувств публики. Он производит не только руководства по уголовному праву… но также и искусство, художественную литературу — романы и даже трагедии… Преступник нарушает однообразие буржуазной жизни…»[[577]](#footnote-578) К этому можно добавить, что искусство уводит подобные нарушения в область воображения, делая их, таким образом, вполне безопасными для буржуазного общества и одновременно доступными самому робкому обывателю.

При всем этом разные — французские и {252} русские — детективные фильмы отвечали запросам разных социальных групп зрителей. Французские детективные картины наибольшим успехом пользовались у интеллигенции и буржуазии. Будучи для этой публики средством отвлечения, изображая совсем не похожую на окружающую их действительность, они импонировали ей характерами своих героев, обладавших качествами, которых она сама начисто была лишена: волей, способностью поставить себя над окружающими, умением бороться за свои цели. Безвольные и бессильные обыватели во время демонстрации таких фильмов отождествляли себя с их героями, чувствуя себя этакими «сверхчеловеками».

Герои же русских фильмов, апробированные уличным фольклором, действовали в знакомой среде, в той или иной мере похожей на окружающую действительность. Они боролись против людей, к которым массы относились враждебно, они грабили богатых и умело ускользали из лап полиции. А некоторые из них, такие, как Антон Кречет — «покровитель бедных и разоритель богатых», занимали в уличном фольклоре такое же место, как Дубровский в литературе.

Как это ни странно, русские детективные ленты о похождениях Антона Кречета, Сашки-семинариста, Соньки-Золотой ручки были единственными произведениями дореволюционного кино, в которых в непрямой и к тому же уродливой форме, но все же выражался социальный протест масс, их ненависть к богачам, эксплуататорам и стоящей на страже интересов власть имущих полиции[[578]](#footnote-579). В остальных фильмах этот протест отсутствовал. Напротив, чем больше осложнялись обстоятельства военного времени, тем все подобострастней рисовалась жизнь богачей в большинстве фильмов.

Интерес к картинам из жизни «высшего света» был не только выражением эскапизма. Некоторые идейные, стилистические и образные особенности этих картин отражали заметные сдвиги в настроениях буржуазной и мелкобуржуазной публики.

Обнищанию миллионов тружеников, на долю которых выпали все тяготы империалистической войны, сопутствовало обогащение тысяч людей на военных поставках, спекуляции продовольствием и товарами первой необходимости. Если первый процесс, обнищание, замалчивался кинематографией, то второй получил в фильмах отчетливое, хотя и непрямое отражение. За все годы войны только в одном, очень слабом фильме «Мародеры тыла» была сделана попытка осудить спекулянтов. Зато возник культ если не обогащения, то богатства. При этом произошла смена героев: в довоенных фильмах роскошь изображалась как удел аристократии, теперь же она стала принадлежностью быта крупной буржуазии, демонстрируемого с поразительной почтительностью.

Положительными героями стали крупные дельцы, ворочающие миллионами и «дающие работу» тысячам тружеников (миллионерша Хромова в фильме «Жизнь за жизнь», миллионер Железнов в «Набате», фабрикант Карнеев в картине «Сын мой, где ты?», миллионер Берсенев в картине «Под молотом судьбы» и многие другие). Они уже ничем не похожи на полудиких купцов из предвоенных уголовных кинодрам; это просвещенные предприниматели, столь же респектабельные, как и аристократы.

Изменились и герои-аристократы: сохранив свое обаяние, они превратились в прожигателей жизни, мотов, авантюристов, использующих свою привлекательность, чтобы спастись от окончательного разорения женитьбой на купеческой дочери или замужеством за купцом-миллионером (в фильме «Жизнь за жизнь» — князь Бартинский, в «Набате» — князь Игорь Орловский и его сестра, в картине «Под молотом судьбы» — графиня Лидия Штольц и т. д.).

Смена положительных и отрицательных героев отражала реальный политический процесс: стремление буржуазии в годы первой мировой войны вырвать власть из рук наследственной аристократии. Эта смена героев импонировала мелкобуржуазной публике: рассуждая теоретически, приказчик из галантерейной лавки мог стать купцом-миллионером, но даже в воображении он не мог представить себя аристократом.

Но фильмы, притом не только из «великосветской жизни», были исполнены пессимизма, ощущения надвигающейся катастрофы. И это не требует объяснения. Культ роскоши и богатства был порожден не подъемом экономики, а кризисными в ней явлениями. Ущербность, связанная с неуверенностью в завтрашнем дне, определяла настроения не только господствующих классов, но и промежуточных прослоек.

Настроения обреченности особенно отчетливо сказались в широко распространенных так называемых «психологических» кинодрамах. Верный своему стремлению уводить зрителя от {253} всего того, что напоминало бы его повседневный быт, кинематограф изображал в «психологических» драмах главным образом людей редких профессий, кажущихся обывателям непонятными и загадочными: артистов, художников, астрономов, скульпторов, великосветских кокоток, врачей-хирургов и гипнотизеров, поэтов. И всех этих людей он наделял удивительной нервной чувствительностью, интенсивностью психических переживаний, трагическим восприятием действительности. При этом, естественно, происходила подмена подлинных причин ущербных настроений мнимыми, сугубо индивидуальными.

Крупнейший артист русского дореволюционного кино Иван Мозжухин снискал себе славу изображением невропатов и психически неустойчивых людей, которых чисто личные жизненные потрясения приводят к сумасшествию или самоубийству («Я и моя совесть», «Пляска смерти», «Подайте Христа ради ей», «Прокурор», «Сатана ликующий» и многие другие фильмы). Это был актер модного в те годы амплуа неврастеника. Его лучшими ролями были роли Николая Ставрогина в «Бесах», Германна в «Пиковой даме», князя Касатского в «Отце Сергии». Мозжухин был самым знаменитым, самым прославленным артистом русской кинематографии военных лет. И действительно более крупного актера дореволюционная кинематография не знала.

Амплуа неврастеника накладывало особый отпечаток на популярность актера. Мозжухин был признанным «королем экрана», т. е. первостепенной величиной, но он не стал «звездой». И не потому, что ему недоставало для этого известности или таланта. Талант его не вызывает никаких сомнений, а известностью он мог поспорить с самой Верой Холодной. Однако его герои жили слишком напряженной жизнью, были раздираемы противоречиями и потому не импонировали обывательской публике.

{254} Если пользоваться старинными театральными определениями, то «звезда» — всегда «герой-любовник» или «героиня», но при этом не всякий «герой-любовник» и не всякая «героиня». Дело в том, что для зрителя «звезда» — это эстетический эталон мужских или женских качеств, образец для подражания, олицетворенный эротический идеал, объект тайных мечтаний почитательниц и почитателей. «Звездой» может стать актер (или актриса), чья внешность соответствует господствующим в данное время представлениям о красоте и изяществе, мужском или женском обаянии, создающий или демонстрирующий достаточно ясный, цельный и простой характер, черты которого может в себе обнаружить (или приписать себе) всякий зритель. Наконец, «звезда» должна быть всегда одинаковой и немедленно узнаваемой в любом фильме, где она участвует.

Культ «звезд» был подготовлен практикой театра, но возник в кинематографе, когда этот последний стал ведущей отраслью массовой художественной продукции. К нам в Россию он пришел из-за границы, вместе с французскими и датскими фильмами.

Русские «звезды» экрана первоначально формировались под влиянием западных, которых они в обстоятельствах войны успешно заменили. Появился поддельный Макс Линдер — актер А. Козлов, выступавший в комических короткометражках. Затем без большого успеха пытался заменить Макса Линдера способный польский актер А. Фертнер, создававший аналогичный образ в аналогичных обстоятельствах, но в собственном облике. Ему тоже не удалось стать «звездой». Зато стал «звездой» первой величины В. Максимов, хороший театральный актер, как и многие другие актеры видевший в кино только средство легкого заработка. Он снимался в кино и до войны в ролях героев-любовников. Сразу же после начала войны, когда датские картины перестали поступать, его начали рекламировать как «русского Гаррисона». Но вскоре он снова стал самим собой, но уже в качестве «звезды» первой величины, сияющей на кинематографическом небосводе. Он получал огромные гонорары и доводил до неистовства своих многочисленных поклонниц. Красивый, необычайно элегантный, обладающий большим мужским обаянием, он обычно играл роли циничных покорителей сердец.

Такой же популярностью, как Максимов, пользовался только В. Полонский, также игравший в театре роли героев-любовников и также обладавший прекрасной внешностью. Он создавал на экране те же образы, что и Максимов, с той лишь разницей, что его персонажи не были лишены налета сентиментальности.

Любопытно, что и Максимов, и Полонский, и все другие актеры, с большим или меньшим успехом добивавшиеся положения «звезды» (О. Фрелих, И. Худолеев, О. Рунич, А. Бек-Назаров, Н. Римский и др.), создавали на экране в разных фильмах разных режиссеров один и тот же образ.

Изучение успеха «кинозвезд» должно стать предметом социальной психологии, а не кинокритики. Думается, что в обольстительных героях Максимова и Полонского сублимировались обывательские представления о жизни, полной наслаждений, о мужском обаянии, о свободе от стеснительных предписаний морали. И если героям Максимова и Полонского чаще всего был уготован печальный конец, то он представлялся не слишком дорогой ценой за все испытанные наслаждения.

Только в одном из своих последних знаменитых фильмов «У камина», где Максимов и Полонский играли вместе с Верой Холодной, они, оставаясь все так же обольстительными, изображали благородных героев. Фильм этот, в котором была использована фабульная схема «Полиньки Сакс» А. Дружинина, являлся сентиментальным прощанием с прошлым. Просто-удивительно, сколько ностальгического чувства актеры, режиссеры и главное обывательская публика связывали с нехитрым любовным треугольником, на котором был основан конфликт картины. В грозовой обстановке совершающихся исторических перемен прошлое казалось перепуганным обывателям прекрасным, прекрасным в своих трагедиях, к которым не примешивалась суровая правда жизни. Элегическая печаль, пронизывающая фильм, как нельзя больше отвечала настроениям обывательской публики. Ни один фильм, поставленный после Февральской революции, не пользовался у нее таким успехом, как «У камина» и его продолжение — «Позабудь про камин…».

Еще более знаменитой «звездой», чем Максимов и Полонский, была Вера Холодная. Образ, который она рисовала в своих фильмах, был женским аналогом образов, создаваемых этими актерами. Та же жажда наслаждений и роскоши. Но вместе с тем (признак женственности!) — безволие, покорность судьбе, сознание слабости, даже обреченности. Хрупкая фигура, огромные, полные скорби глаза. «Она сгорала, как мотылек в пламени свечи», — сообщала надпись в одном из ее фильмов.

Вера Холодная вообще не была актрисой — ни хорошей, ни плохой. Она всегда оставалась {255} одинаковой во всех ролях, у всех режиссеров, в любых фильмах. Вера Холодная была идеальным выражением того женского типа, который искали в кинематографе определенные категории дореволюционных зрителей.

Последний фильм, в котором она снималась в Москве в 1918 году, назывался «Тернистый путь славы» и был ее романтизированной биографией. После этого она, как и многие другие знаменитости буржуазного кино, уехала в Одессу, находившуюся во власти белогвардейцев. В 1919 году Вера Холодная умерла, и в последний путь ее провожала вся Одесса.

### \* \* \*

Согласно докладной записке, поданной русскими кинопредпринимателями в Министерство торговли и промышленности, в России в 1916 году насчитывалось около 4 тыс. кинотеатров с общей ежедневной посещаемостью в 2 млн. зрителей. Если даже предположить, что эти цифры несколько преувеличены, то все же нельзя не признать, что накануне революции на каждого потенциального зрителя приходилось много больше просмотров кинофильмов, нежели посещений всех остальных видов зрелищ (театральных спектаклей, концертов, цирковых и балаганных представлений и др.) вместе взятых. Совершенно так же в пользу кинематографа складывалось соотношение между количеством просмотренных фильмов и прочитанных книг. Уже в годы первой мировой войны кинематография стала самым распространенным видом массовой художественной продукции.

Как писали в 1916 году люди, весьма далекие от марксизма, — видный организатор фильмопроизводства М. Н. Алейников и крупнейший в России после А. А. Ханжонкова кинокапиталист И. Н. Ермольев, это произошло потому, что «крупный капитал, вложенный в кинематографическую промышленность, мог… обеспечить кинематографу всемирное распространение. Но тот же крупный капитал неизменно требовал все большего и большего расширения рынка для сбыта, а следовательно, выпуска ходкого, дешевого, массового, угождающего на любой вкус товара. Вот чем объясняется “бульварность” большинства кинематографических лент. Она вытекает не из самой сущности кинематографа, а из капиталистического процесса его развития»[[579]](#footnote-580).

В задачу истории русской литературы не входит изучение творчества самой популярной писательницы первого десятилетия нашего века А. А. Вербицкой или властителя дум охотно-рядских торговцев А. М. Пазухина. Она не анализирует образы, сюжеты и стилистику русских комиксов о сыщиках Путилине и Нате Пинкертоне, об Антоне Кречете и Нике Картере. Все это является предметом социологии художественного вкуса, но не литературоведения. Почти то же самое можно сказать и о дореволюционных фильмах.

В. И. Ленин в своих директивах и высказываниях о кино никогда не пользовался распространенным термином «художественный, фильм». В директиве замнаркомпроса Е. А. Литкенсу от 17 января 1922 года он указывал, что могут демонстрироваться «увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции)…», но лишь в сочетании с картинами «специально пропагандистского содержания»[[580]](#footnote-581). А в беседе с А. В. Луначарским, относящейся к февралю того же года, он повторял ту же мысль: «Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то неважно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа. Конечно, цензура все-таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь место»[[581]](#footnote-582).

Как вспоминает А. В. Луначарский, именно эти слова предшествовали знаменитому ленинскому определению: «… из всех искусств для нас важнейшим является кино»[[582]](#footnote-583).

Разумеется, между словами об «увеселительных картинах» и «бесполезных лентах», с одной стороны, и определением кино как важнейшего из искусств — с другой нет никакого противоречия. Первые характеризуют *существовавший* буржуазный кинематограф, второе — то кинематографическое искусство, которое *должно было народиться*. Но народиться оно могло только из наследства дореволюционного кино, из его остатков, ибо больше ему возникать было не из чего.

Здесь надо снова напомнить одну существенную особенность развития кино. Если литература, музыка, живопись, театр возникли как искусства и только при капитализме выделили из себя продукты «массовой культуры», {256} то кинематограф, возникнув как явление «массовой культуры», выделил из него новое искусство. Это стало возможным потому, что и для создания художественных суррогатов надо пользоваться средствами искусства. Чтобы написать «Ключи счастья», надо владеть композицией сюжета, образной характеристикой действующих лиц и окружающей их среды. Надо обладать всем тем, чем обладает подлинный художник слова, за исключением только неповторимой творческой индивидуальности и умения самостоятельно наблюдать жизнь.

Поскольку фильмы являлись прежде всего «ходким, дешевым, массовым, угождающим на любой вкус товаром», то и люди, делавшие их, должны были обладать теми качествами, что и авторы развлекательных книг. С той только разницей, что они не могли опереться на определенную, уже выработанную художественную технику, а должны были эту технику разрабатывать сами.

Надо подчеркнуть, что за десять лет существования кино в дореволюционной России режиссеры, сценаристы, актеры, операторы и художники достигли глубокого для своего времени понимания собственных выразительных средств киноискусства и хорошего профессионального мастерства. И если они не смогли превратить кино из развлечения в искусство, то в этом была не их вина.

Сейчас трудно представить себе, в каких условиях и какими темпами приходилось работать даже самым одаренным и высокооплачиваемым мастерам дореволюционного кино. За девять лет Протазанов поставил 72 фильма, Гардин за пять лет — 33, Бонч-Томашевский за три года — тоже 33, Бауэр за четыре с половиной — 81. Приходится удивляться тому, что, выдерживая такие темпы, они непрерывно наращивали профессиональное мастерство, разрабатывали технику монтажа и изобразительного построения кадра, совершенствовали методы работы с актерами, а в отдельных лучших своих работах обнаруживали и настоящий творческий поиск.

Чему же научились русские кинематографисты за десять лет — с 1908 года, когда был поставлен первый игровой фильм «Понизовая вольница», по 1917 год, когда был закончен последний крупный фильм русской буржуазной кинематографии — «Отец Сергий» Я. Протазанова? Они научились прежде всего чисто кинематографическими средствами излагать сюжеты своих фильмов, почти не прибегая к словесным пояснениям в надписях, и передавать их «в виде последовательного ряда действий». На сегодняшний взгляд, эта формулировка несколько обща. Однако она предполагает монтажное изложение фабулы. Представление о монтаже как последовательности действий, складывающихся в фабулу, стало в годы войны общим достоянием русских кинематографистов. В соответствии с этим фильм стал разбиваться на более короткие куски, давая в пределах эпизода разные планы — от общего до среднекрупного. В отдельных фильмах, под влиянием французских и американских приключенческих картин, появились крупные и даже сверхкрупные планы-детали. Но их использование было еще скорее данью моде, чем художественной необходимостью.

Изменилась игра актеров. В самых ранних русских фильмах актеры старательно артикулировали, как бы затем, чтобы доказать зрителям, что они произносят какие-то важные слова. Позднее актеры стали дополнять артикуляцию подчеркнутым мимированием и чрезмерной жестикуляцией, стараясь таким образом, с помощью мимики и жеста, выразить не слышимые с экрана слова. Однако уже накануне войны техника актерского исполнения коренным образом изменилась. И жест, и мимика стали весьма сдержанными: жест стал выражать только действие, а мимика — душевное состояние действующего лица. А в годы войны наметились два режиссерских подхода к работе с актером в фильме: один, при котором актеру доверялось решение сложных художественных задач собственными средствами, и другой, когда режиссер решал эти задачи монтажно.

Первый подход характеризует такого «актерского» режиссера, как Я. Протазанов. Мастерски владея монтажом, уделяя огромное внимание темпу и ритму кинематографического действия, Протазанов решающие сцены своих фильмов строил на длинных монтажных кусках, раскрывая смысл происходящего через поведение актера.

Иначе подходил к работе с актерами Е. Бауэр (во всяком случае в военные годы, когда он стал постановщиком пышных мелодрам из великосветской жизни). Бауэр не давал актеру проигрывать всю сцену без перерыва. Он разбивал сцену на отдельные фрагменты, в каждом из которых актер демонстрировал определенное состояние или определенное действие. Складывая эти фрагменты в их последовательности, он монтажными средствами выявлял изменение душевного состояния действующих лиц и драматической ситуации, в которой они предстают перед зрителями. Задача исполнителей упрощалась, и актеры в сущности превращались в {257} натурщиков. В результате в фильмах Бауэра нивелировалось актерское мастерство такого выдающегося артиста, как Н. Радин, и такой неопытной и даже беспомощной артистки, как Вера Холодная.

Изменилось изобразительное решение фильмов: оформление художниками кинематографического пространства, композиция и светотональная трактовка кадра, построение кинематографической мизансцены. Появились талантливые художники кино: В. Егоров, В. Баллюзек, Б. Михин и др. Окончательно ушли в прошлое плоские живописные театральные декорации; возникла введенная на кинофабрике Ханжонкова Б. Михиным фундусная система сборки декораций из отдельных архитектурных деталей. С появлением на новых кинофабриках Ханжонкова, Ермольева, Харитонова больших павильонов стало гораздо просторнее в пространстве кадра, при этом обстановку действия художники начали создавать значительно более экономными, чем раньше, средствами, чаще всего с помощью отдельных характеризующих драматическую ситуацию и вкусы действующих лиц предметов обихода. Все это направляло внимание зрителей на действие, на актеров. В этом отношении примечательны условные декорации В. Егорова к кинематографической постановке «Портрета Дориана Грея», осуществленной Вс. Мейерхольдом.

Выросла целая плеяда талантливых операторов-художников: А. Левицкий, Б. Завелев, А. Рылло, Е. Славинский и др. Бывшие в первые годы русского кино эталонами хорошей операторской работы протокольно точное изображение среды действия и действующих лиц и обязательное одинаково резкое изображение переднего и заднего планов отошли в прошлое. Операторы стали лепить изображение светом, выявляя глубину пространства и подчеркивая главное в изображаемых событиях освещением, композицией кадра и даже выведением фонов в нерезкость (раньше всякая, даже незначительная нерезкость изображения считалась техническим браком съемки).

В ряде работ Левицкого можно заметить серьезную творческую учебу у русской реалистической живописи конца XIX – начала XX века. Фильмы, снятые Завелевым, отличались тонкой и поэтичной трактовкой атмосферы действия, особенно в натурных сценах. Оператор Рылло, работая с Гардиным, создавал точные, психологически наполненные характеристики действующих лиц.

В целом накануне Октябрьской революции русское кино по уровню операторской работы было на одном из первых мест в мире.

Что касается профессии сценариста, то она, в нашем понимании этого слова, в русском дореволюционном кино еще не существовала, как не существовала и в современных ему зарубежных кинематографиях. Само понятие сценария имело тогда совсем иной смысл, чем сейчас. Сценарий не являлся еще литературным произведением, предназначенным для экрана, как пьеса — для сцены, он был последовательным описанием сцен, подлежащих съемке.

Иногда в титрах дореволюционных фильмов указывались имена сценаристов, если это были известные писатели. Но это означало только то, что автор написал краткий сюжет фильма — либо новый оригинальный, либо, что случалось чаще, пересказывающий уже известные публике его рассказ, роман или пьесу. Нередко имели место случаи, когда тот или иной писатель разрешал ставить свое имя как сценариста в титры сделанного по его произведению фильма, фактически не принимая никакого участия в его создании. Это обеспечивало ему получение гонорара от владельцев кинофабрики[[583]](#footnote-584). Вообще же кинематографисты не нуждались в согласии авторов на экранизацию их произведений.

Когда экранизировались опубликованные литературные произведения, сценарии по ним, как правило, писали режиссеры. Сценарии с оригинальными сюжетами сочиняли либо приглашенные авторы, либо служащие кинофабрики, либо видные киноактеры, придумавшие для себя эффектную роль.

К авторским сценариям предъявлялись жесткие требования. Они должны были основываться на уже апробированных зрителями ситуациях и конфликтах, что в известной мере гарантировало кассовый успех будущего фильма.

В уже цитированном «Практическом руководстве по кинематографии» как условие успешной работы сценариста выдвигается его «знакомство… с теми настроениями и вкусами, которые в данный момент господствуют среди деятелей кинематографии и которые являются в известной мере отражением вкусов и требований публики». Поэтому, продолжают авторы руководства, сценаристу «трудно быть оригинальным в сюжете» и он должен быть «оригинальным {258} в деталях, в компоновке отдельных сцен»[[584]](#footnote-585).

Мастера дореволюционного кино, во всяком случае в последние годы его существования, достигли высокого профессионализма, освоили многие собственные художественные средства кино, овладели его языком. Среди них было немало людей, обладавших творческим дарованием и вкусом. Они бесспорно способны были создавать подлинно художественные фильмы. И если это им почти никогда не удавалось, то это объясняется тем, что русская дореволюционная кинематография являлась отраслью промышленности развлечений и что для людей, эксплуатирующих эту отрасль, — даже самых просвещенных из них — фильмы были прежде всего товаром.

Тем не менее мечта о создании подлинно художественных фильмов, а не ремесленных поделок коммерческого кинематографа не оставляла ни передовых людей русской культуры, ни лучших из кинорежиссеров.

Попытку организации культурного кинопредприятия, ставящего перед собой серьезные художественные задачи, предпринял М. Горький. Он попробовал заинтересовать богатейших миллионеров-нефтяников Манташева и Лианозова новым делом. По его мысли, должен был быть создан новый художественный кинематограф, опирающийся на творчество мастеров Московского Художественного театра. Миллионеры действительно заинтересовались кинематографом и основали крупную фирму «Биохром» (впоследствии — «Биофильм»). Молодой артист Художественного театра В. Туржанский опубликовал пышную декларацию о том, какие задачи ставят перед кино артисты МХТ. Но когда «Биохром» приступил к производству картин, первоначальные замыслы рассеялись, как дым. Нефтяные короли лаврам меценатов предпочли выпуск дешевой и безвкусной рыночной продукции, приносящей верный доход. А Туржанский, уйдя из Художественного театра, стал одним из основных поставщиков этой продукции.

Попытки привлечения к кино меценатов не удавались. Оставался только один путь, на котором можно было бы попытаться примирить искусство с интересами коммерции. Это — постановки художественных фильмов на апробированной литературной основе, популярность которой обеспечила бы им кассовый успех.

На всех этапах развития русского дореволюционного кино экранизация классики составляла лучшую часть его продукции. Однако в довоенные годы даже самые удачные из фильмов, созданные на основе классических произведений литературы, являлись только особого рода иллюстрациями и не претендовали на самостоятельное творческое прочтение литературного первоисточника собственными средствами кино. Теперь общий рост профессиональной культуры русских кинематографистов позволял им взяться за решение и этой задачи.

Одним из первых попытался это сделать В. Гардин в «Русской золотой серии», поставив осенью 1914 года «Дворянское гнездо» Тургенева. Сам ход постановки был совершенно необычен. Гардин арендовал на окраине Москвы, в дачном поселке Новогиреево, старинный помещичий дом с парком и поселился там вместе со всей съемочной группой. На протяжении съемок актеры в одежде своих героев жили в этом доме, стараясь оставаться в задуманных образах и в промежутках между съемками. Судя по отзывам прессы и воспоминаниям людей, участвовавших в съемке этого несохранившегося фильма (от него осталось только несколько фотографий), «Дворянское гнездо» было выдающимся явлением тогдашнего кинематографа. Актерское исполнение, особенно О. Преображенской в роли Лизы и В. Шатерникова в роли Лемма, отличалось сдержанностью и наряду с этим богатством выразительных деталей. Превосходной была и фотография А. Левицкого, тонко воссоздававшая атмосферу романа. Но, несмотря на это, фильм, вышедший на экран в начале 1915 года, коммерческим успехом не пользовался.

Уйдя в 1915 году из «Русской золотой серии» и организовав вместе с прокатчиком В. Венгеровым небольшое собственное производство фильмов, Гардин продолжал попытки создания художественно полноценных картин, одновременно выпуская в своей постановке и в постановке других режиссеров также и ленты обычного коммерческого репертуара. В 1915 и 1916 годах он поставил «Накануне» по Тургеневу, «Дикарку» по Островскому (с А. Коонен в главной роли), «Приваловские миллионы» по Мамину-Сибиряку (фильм снимался в подлинных местах действия романа, в Екатеринбурге) и «Барышню-крестьянку» по Пушкину. Кроме того, фирма «Венгеров и Гардин» выпустила «Гранатовый браслет» по Куприну (в постановке Н. Маликова) и «Цветы запоздалые» по рассказу Чехова (в постановке Б. Сушкевича) с Б. Сушкевичем и О. Баклановой в главных ролях. Остальные роли тоже были {259} исполнены артистами Первой студии МХТ. Сценарии большинства этих картин были написаны театральным критиком Э. Бескиным, принимавшим участие в художественном руководстве предприятием.

Из всех названных картин сохранилась в фрагментах только одна — «Цветы запоздалые», отличающаяся прекрасной игрой актеров, особенно О. Баклановой, но вялая и скучная по режиссуре. Можно предположить, что значительно лучше были поставлены «Дикарка», «Приваловские миллионы» и «Барышня-крестьянка», о которых пресса отзывалась с большой похвалой. Но ни один из этих фильмов не пользовался большим успехом у публики.

Энергичные попытки выхода из рамок привычного коммерческого репертуара предприняла и «Русская золотая серия», испытавшая в годы войны весьма большие трудности. Владелец предприятия П. Тиман как немецкий подданный был интернирован. После этого из фирмы ушли два крупнейших режиссера русского дореволюционного кино — В. Гардин, попытавшийся, как мы знаем, работать самостоятельно, и Я. Протазанов, перешедший к И. Ермольеву, открывшему в 1915 году большую кинофабрику. Наконец, несколько позднее из «Русской золотой серии» в полувоенный Скобелевский комитет перешел лучший оператор дореволюционного кино А. Левицкий. Жене высланного владельца фирмы, Е. Тиман, пришлось искать новые пути. И она попыталась использовать интерес буржуазной интеллигенции ко всякого рода современным художественным исканиям, преимущественно декадентского характера.

Очень много шума в прессе, не только кинематографической и театральной, но даже общей, вызвало приглашение «Русской золотой серией» Вс. Мейерхольда для постановки «Портрета Дориана Грея» О. Уайльда. Этот фильм, в том {260} числе и его натурные сцены, полностью снимался в павильоне в декорациях, сделанных по эскизам В. Егорова. Роль Дориана Грея в нем играла женщина — актриса В. Янова. Сам Вс. Мейерхольд исполнил роль лорда Генри.

Фильм никакого успеха у публики не имел. Так как он не сохранился, то о нем можно составить представление только по высказываниям самого Мейерхольда, полутора десяткам фотографий, запечатлевших ряд мизансцен, воспоминаниям Левицкого и резко отрицательным, даже злопыхательским отзывам печати. Но хотя и лишенный цельности, что было вызвано кинематографической неопытностью постановщика, он по своей изобразительной культуре и по принципам работы с актером перед киноаппаратом резко выделялся из всей современной ему кинематографии.

Взявшись за создание фильма, Мейерхольд стремился «раскрыть способности кинематографии, которые глубоко скрыты». Эти способности были, по его мнению, прежде всего изобразительными. Считая кино искусством светописи («сочетания света и тени»), Мейерхольд одно из основных средств трактовки режиссерского замысла видел в освещении мизансцены. Начисто отрицая натурную природу кино, он уделял огромное внимание декоративному оформлению фильма. Он отказывался от распространенного в кинематографии тех лет отношения к актеру как «простому исполнителю намерений режиссера». Мейерхольд считал, и это было справедливо, что кинематограф ставит перед актером только одно ограничение — во времени и что формирование темпа и ритма кинематографического действия является исключительной прерогативой режиссера.

Делая свой первый фильм, Мейерхольд не сумел кинематографическими средствами достаточно плавно и последовательно изложить действие романа. Как можно судить по отзывам, фильм получился перегруженным и клочковатым. Не принятый публикой, осмеянный критикой, недоброжелательно относившейся к режиссеру, начавшему свою работу в кино с широковещательных деклараций, фильм тем не менее оказал большое, хотя и весьма противоречивое, влияние на развитие русской дореволюционной кинематографии.

Одни режиссеры, в числе которых были Протазанов и Бауэр, сумели верно оценить значение поисков Мейерхольда для формирования собственного языка кино и успешно развить эти поиски в своих постановках. Другие, среди которых были Уральский и Висковский, увидели в экранизации романа Оскара Уайльда возможность обращения к эстетски-декадентским тематике и стилистике. Поэтому влияние первого фильма Мейерхольда можно обнаружить и на лучшей экранизации военных лет — «Пиковой даме» Протазанова, и на целом ряде салонно-декадентских картин, выпускавшихся «Русской золотой серией» под характерным общим заголовком «Хвала безумию».

Если причины неуспеха у публики такой спорной картины, как «Портрет Дориана Грея», очевидны, то ее весьма прохладное отношение к культурным, художественно грамотным экранизациям русской классики, осуществленным Гардиным, понять труднее. Следует ли его объяснять только дурным вкусом зрителей или инерцией зрительского отношения к кино как к низкопробному развлечению? Думается, что подобный ответ окажется по меньшей мере недостаточным.

Вероятно, дело заключалось и в том, что инсценировка или экранизация классического произведения может представить настоящий интерес для зрителей только тогда, когда режиссер извлекает из классической первоосновы важные и актуальные для современников проблемы. Экранизации же Гардина этого качества были лишены.

И все же кинематограф мог превратиться из развлечения в искусство, только взявшись за экранизацию классики или лучших произведений современной литературы, потому что сам он еще не способен был создать художественно полноценную основу для своих фильмов. Это доказал Протазанов своей постановкой «Пиковой дамы».

Выросший непосредственно в кинематографе, Протазанов отлично понимал запросы кинематографической публики и умел удовлетворить их. Но он был не только «коммерческим» кинорежиссером. Он обладал бесспорным артистизмом и весьма высоким для того времени профессиональным мастерством. Он прекрасно работал с актерами, превосходно монтировал свои фильмы, умел создать четкий и напряженный ритм экранного действия.

Открыв новую кинофабрику, Ермольев решил выпустить художественный фильм-«боевик», который создал бы репутацию новому предприятию. Поставить этот фильм и даже выбрать для него сюжет он предложил Протазанову, который остановился на «Пиковой даме».

Литературная основа была найдена правильно. Она была не только художественно значительна, но и привлекательна для широкой публики кинотеатров изображением аристократического быта конца XVIII – начала XIX века, {261} историей несчастной любви Лизы, драматической судьбы Германна, наконец, «демоническим» элементом сюжета, связанным с образом загадочного авантюриста графа Сен-Жермена. На сюжет «Пиковой дамы» можно было поставить очень эффектный фильм.

И фильм действительно оказался очень эффектным. Но если Бауэр, экранизируя «Песнь торжествующей любви» Тургенева, увидел в литературном произведении только повод для создания слащаво-красивого экранного зрелища, то Протазанов отнесся с глубоким уважением к пушкинскому замыслу. И в то же время извлек из него важный для современников смысл. Ничуть не модернизируя образ Германна, он вместе с актером И. Мозжухиным сумел выявить в этом образе неистовую жажду обогащения, которая была столь характерна для погрязшего в спекуляциях русского буржуазного общества военных лет.

Фильм «Пиковая дама» закрепил за Протазановым положение лучшего режиссера дореволюционного кино. Однако до последнего момента своей работы в частновладельческой кинематографии он продолжал ставить картины сугубо развлекательного характера.

Из 13 картин, поставленных Протазановым в 1916 году, полноценную литературную основу имели только три — «Пиковая дама», «Семейное счастье» по Л. Толстому и «Панна Мери» по К. Тетмайру (с О. Гзовской и В. Гайдаровым в главных ролях). Две последние картины не сохранились. По-видимому, работая над ними, Протазанов не нашел свое видение литературного материала. О «Семейном счастье» дружественная режиссеру критика писала как о неудаче. О «Панне Мери» критика ничего не писала, и это свидетельствует о том, что фильм не стал заметным явлением. Остальные же десять картин можно отнести к стандартной коммерческой кинопродукции, чаще всего к «психологическим» мелодрамам с эффектными сценами безумия, убийства из ревности, самоубийства, т. е. всего того, что с таким великим мастерством изображал на экране И. Мозжухин. Впрочем, иногда и в этих фильмах Протазанов пытался выразить этические идеи Толстого и Достоевского, которыми он в то время увлекался.

В период между Февральской и Октябрьской революциями Протазанов поставил семь фильмов. Три из них — «Крестный путь», «Проклятые миллионы» и «Сатана ликующий» не выходили за рамки обычной коммерческой кинопродукции. В четвертом — «Прокурор», изобилующем банальными мелодраматическими эффектами, он попытался поставить волновавший его вопрос о праве человека судить своего ближнего. Три фильма — «Андрей Кожухов» (по повести С. Степняка-Кравчинского), «Не надо крови» (вольная трактовка истории Софьи Перовской) и «Отец Сергий» были своеобразными откликами режиссера на свержение самодержавия.

Картины «Андрей Кожухов» и «Не надо крови», посвященные борьбе народовольцев, с позиции толстовства осуждали террор как средство революционной борьбы. Содержавшийся в них призыв к отказу от насилия имел в обстоятельствах 1917 года объективно реакционный смысл. Третий из этих фильмов — «Отец Сергий»[[585]](#footnote-586) был гораздо глубже и значительней по замыслу. Он являлся осуждением того мира, в котором художник жил до революции.

{262} Здесь не место анализировать художественные достоинства фильма «Отец Сергий». Скажем только, что мужественная и суровая концепция режиссера опирается в этом фильме на великолепное профессиональное мастерство, какого еще не знал русский дореволюционный кинематограф.

И хотя, на наш взгляд, в фильме имеются отдельные слабые, наивные сцены, он в целом — по игре актеров, характеристике исторической среды, мизансценировке, монтажу, изобразительной трактовке — отличается поразительным для своего времени художественным совершенством.

Но нельзя забывать и того, что в одно время с фильмом «Отец Сергий», который по справедливости может быть причислен к классике русского кинематографа, Протазанов с теми же главными исполнителями работал над картиной «Сатана ликующий»[[586]](#footnote-587) — бульварно-декадентским произведением, в котором дьявол, пришедший на землю, толкает людей на убийства, святотатство, безнравственные связи и т. п. Если в «Отце Сергии» Протазанов показал себя как умный и принципиальный художник, то в «Сатане ликующем» видна рука ловкого и циничного киноремесленника.

Кем же он был на самом деле? По дарованию и по склонностям — художником. А по долгу службы у частных кинопредпринимателей — ремесленником, потакающим запросам обывательской публики.

Творческий путь самого крупного из русских кинорежиссеров предреволюционных лет — Протазанова потребовал специального рассмотрения потому, что он типичен. Так же, как Протазанов, {263} должны были примирять свои художественные интересы с требованиями обывательской киноаудитории другие крупные кинорежиссеры, его современники, — Гардин, Бауэр, Чардынин, Уральский. Что же касается режиссеров менее известных, то они выпускали только бульварные ленты.

При всем том русская дореволюционная кинематография обладала некоторыми особыми достоинствами по сравнению с современными ей западноевропейскими. Если не в области идейной направленности основной массы своих фильмов, то в области актерского исполнения, изобразительного решения, отчасти даже в выборе сюжетов она испытала известное влияние реалистических традиций русской художественной культуры. Именно благодаря этому в первые послевоенные годы она получила широкую известность в Европе[[587]](#footnote-588).

Позволяет ли это установить преемственную связь между старой буржуазной кинематографией и новой, советской? На этот вопрос нельзя дать односложный ответ.

Конечно, новую советскую кинематографию приходилось создавать из остатков буржуазной, дореволюционной. Однако советскому кино приходилось чаще противопоставлять себя дореволюционному, чем пользоваться его наследством.

Революция изменила социальную функцию кино, превратила его из зрелища, рассчитанного на мелкобуржуазную публику, в средство идейного и эстетического воспитания и просвещения широких народных масс. «Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ, — говорил Ленин Кларе Цеткин. — Они получили право на настоящее великое искусство»[[588]](#footnote-589). И революция не только уравняла кинематограф по его задачам с литературой и старшими {264} искусствами, но и признала его *самым важным* из искусств.

Сразу же после победы Октября партия и Советское правительство приступили к строительству принципиально новой, подлинно народной кинематографии.

Часть деятелей дореволюционного кино бежала из Советской России на юг страны, находившийся во власти контрреволюции. А после победы над белогвардейцами и интервентами она отправилась в эмиграцию. Буржуазное русское кино окончило свое существование на кинофабриках Парижа и Берлина.

Те же режиссеры и операторы дореволюционного кино, которые пошли на службу к Советской власти и стали честно работать для нового зрителя, должны были переучиваться. Им пришлось пересмотреть весь свой творческий багаж. Что же из него могло пригодиться?

Во-первых, опыт экранизации классических литературных произведений. Уже в первые годы Советской власти пропаганда литературной классики стала одним из важнейших средств идейного и эстетического воспитания народных масс. Время, о котором мечтал Некрасов, время, когда «мужик не Блюхера и не Милорда глупого, Белинского и Гоголя с базара понесет», наступило сразу же после победы Октября. Национализировав произведения классиков (авторские права на них принадлежали крупнейшим частным издателям), Советское государство выпускало их, несмотря на жестокий бумажный голод, массовыми тиражами по ценам, доступным всем трудящимся. В дело пропаганды классической литературы была включена и кинематография. Отказавшись от своих собственных «глупых милордов», она в годы гражданской войны экранизировала произведения Толстого, Тургенева, Герцена, Горького, а из иностранных писателей — Джека Лондона и Андерсена.

В годы гражданской войны экранизации классики, к участию в которых были привлечены крупнейшие мастера сцены, являлись в художественном отношении самым большим достижением советского кино. Вопреки трудностям работы на полуразрушенных кинофабриках, при крайне остром недостатке пленки, исключавшем возможность съемки дублей, первые советские художественные фильмы, поставленные по классическим произведениям русской литературы, отличались глубиной и продуманностью режиссерской и актерской трактовки. Было в них и новое качество по сравнению с дореволюционными — в них гораздо полнее был выражен социально-критический элемент литературной первоосновы.

Профессионально-творческий опыт, накопленный режиссерами, превосходное мастерство кинооператоров и кинохудожников несомненно помогали строить новую советскую кинематографию. Мешали же, приносили активный вред штампы дореволюционного ремесла, особенно отчетливо выступавшие в тех случаях, когда кинематографисты старшего поколения пытались воплотить малознакомую и еще недостаточно хорошо понимаемую ими революционную действительность. Свидетельство тому — художественная беспомощность и наивность многих игровых сюжетных агитфильмов периода гражданской войны и ряда игровых художественных картин начала 20‑х годов, авторы которых старались рассказать о событиях революционной борьбы и ее героях, пользуясь сюжетными и образными штампами дореволюционных киномелодрам.

Советское кино, борясь против дурных пережитков дореволюционного, разумеется, не отбросило тот небольшой положительный опыт, который был накоплен этим последним. Но пошло оно своим собственным путем. Главный путь к освоению нового жизненного материала революционной эпохи открывала ему кинохроника.

«… Производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники…»[[589]](#footnote-590), — говорил В. И. Ленин А. В. Луначарскому в феврале 1922 года. Именно с хроники и начиналось советское киноискусство. От хроникальной фиксации событий новой жизни оно пришло к публицистическому их истолкованию в документальных лентах Д. Вертова «Кино-правда», а затем от «Кино-правды» — к флагману советской кинематографии «Броненосцу “Потемкину”».

За десять предреволюционных лет русская буржуазная кинематография смогла создать единичные художественно ценные фильмы. За семь революционных лет в нашей стране родилось большое советское киноискусство.

# **{****265}** Музыка

## **{****267}** Русская музыка в предоктябрьские годы *А. Д. Алексеев*

Годы, предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции, — едва ли не самый сложный, противоречивый и вместе с тем необычайно интересный период в истории русской музыки. При изучении его возникает немало проблем, связанных с деятельностью отдельных музыкантов, а также развитием музыкальной культуры в целом. Охватить все их в небольшом вступительном очерке, естественно, не представляется возможным. Остановимся лишь на некоторых, имеющих особенно важное значение для понимания творческих процессов того времени.

Чем больше изучаешь русское музыкальное искусство предоктябрьской поры, тем яснее обнаруживается в нем усиление идейного размежевания, вызванного общим обострением борьбы тех двух культур в пределах одной национальной культуры — демократической и социалистической, с одной стороны, и буржуазной — с другой, о которых писал В. И. Ленин в статье «Критические заметки по национальному вопросу»[[590]](#footnote-591) в 1913 году.

В условиях развертывания освободительной борьбы широких народных масс все острее ощущалась необходимость приобщения к ней искусства, все более актуальной становилась проблема правдивого отображения в художественных образах типических явлений окружающей действительности и передовых общественных стремлений. Русская классическая музыка XIX века успешно решала эти задачи. Ее мастера создали яркие произведения, многогранно воплотившие жизнь народа и его тяжелую долю, его чаяния и надежды. Традиции народности и реализма продолжали жить и в искусстве предоктябрьского десятилетия. Но развитие их оказывалось нередко стесненным, а обновление недостаточно полнокровным. Это стало особенно заметным после поражения революции 1905 – 1907 годов. Тягостная атмосфера реакции подрывала веру в возможность радикальных изменений общественной жизни, создавала почву для распространения настроений душевной подавленности, пессимизма, обращения к идеалистическим философским учениям, замыканию в сфере чистого эстетизма.

Именно с этого времени в русском искусстве заметно усиливается влияние идей модернизма. Наиболее заостренно и негативно они проявились в художественной литературе и публицистике, где возникли произведения, явно носившие печать декаданса, а иногда и проповедовавшие откровенно реакционные воззрения. В музыке воздействие неблагоприятных социальных условий и идей модернизма сказалось не столь непосредственно. Оно обнаруживается преимущественно в тенденции к сковыванию передовой творческой мысли, в трудности воплощения гуманистических общественных идеалов, которые зачастую были у композиторов неотчетливыми. Особенно сложным оказывалось это в жанрах, сочетающих музыку и слово. Все то, что еще лишь предчувствовалось, предугадывалось, легче реализовывалось в инструментальной музыке, в балете. Нельзя не отметить и ослабления у некоторых композиторов интереса к воплощению народного начала — и в образном строе сочинений, и в музыкально-выразительных {268} средствах. Обращают на себя внимание также участившиеся нападки отдельных критиков на идейные основы искусства русских классиков XIX века, что находилось в связи с той идеологической борьбой, которая велась за и против «наследства» 60‑х годов.

Одновременно усиливалось воздействие на массы отрицательных явлений капитализирующейся России. Музыкальный рынок наводнялся мещанскими романсами, псевдонародными ремесленными поделками в духе цыганской песенности, пошлыми салонными пьесами.

В художественной культуре тех лет развивались, однако, и противоположные тенденции, противоборствующие названным. Если говорить о проблеме народности искусства, следует отметить плодотворную разработку некоторыми композиторами песенного тематизма, усиление интереса к изучению фольклора и активную пропаганду народной песни в хоровом и сольном исполнительстве. В связи с проблемой народности продолжала решаться тема воплощения передовых общественных идеалов. Даже в пору наивысшего разгула темных сил реакции она нашла отражение, хотя и весьма опосредованное, в сфере чистого инструментализма (особенно выделяется в этом отношении Третий фортепианный концерт Рахманинова). Непосредственное же свое выражение, нередко яркое, она имела в тех революционных песнях, которые пел народ. Революционная песенность, сплачивавшая широкие массы в их освободительной борьбе, все больше входила в народный быт. Происходило развитие рабочей самодеятельности, способствовавшей распространению в народе музыки великих композиторов прошлого и современности. Примечательно, что свежие веяния ощутимы даже в искусстве эстрады, где отрицательные явления буржуазной культуры сказались весьма сильно.

Обострение идейных противоречий было характерно не только для русской художественной культуры в целом, но и для творчества отдельных композиторов. Анализ этих явлений крайне сложен. Еще не так давно имел место схематизм в их рассмотрении, попытки разделении музыкантов на реалистов и модернистов вне тщательного изучения сложных переплетений, а иногда и борьбы различных художественных тенденций *внутри* творческой деятельности каждого из них. Между тем такое изучение показало бы, что все крупные композиторы, внесшие особенно большой вклад в музыкальную литературу, переболели теми или иными «болезнями века». Это могли быть трудности творческой переориентации мастеров зрелого поколения в новых исторических условиях в связи с поисками положительного идеала (Рахманинов) или сложность нахождения новых форм лирического высказывания молодыми авторами (Прокофьев). Существенно, однако, что даже такой композитор, как Скрябин, испытавший сильное воздействие модернизма, не порывал с идеями гуманизма. К Скрябину всецело можно отнести слова Ленина, обращенные к гениальному русскому писателю: «… если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»[[591]](#footnote-592).

При всех трудностях поступательного развития искусства, в нем происходило немало значительного и интересного в плане обновления передового реалистического направления. Процесс этот до сих пор остается недостаточно изученным. Нередко то, что многим современникам казалось модернизмом, дерзким вызовом традициям большого искусства, в наше время рассматривается как явления, находящиеся в русле искусства, продолжающего традиции музыкальной классики (к примеру — сочинения молодого Прокофьева). Понадобится, однако, проделать немалую исследовательскую работу для того, чтобы глубже познать и вернее оценить достижения передовой творческой мысли тех лет, того вклада, который внесли русские композиторы предоктябрьского десятилетия в сокровищницу искусства, создав тем самым предпосылки для успешного развития музыкальной культуры в советский период. Именно эта проблема в качестве центральной и была поставлена авторским коллективом в настоящем труде.

Еще не так давно в советском искусствоведении господствовало представление о том, что русские композиторы предоктябрьской поры отставали от других деятелей искусства и от классиков прошлого века в отражении важнейших общественных явлений своего времени. В первом томе «Русской художественной культуры» эта точка зрения уже подверглась критическому рассмотрению. Необходимо коснуться ее и в связи с материалом изучаемого периода.

Действительно, в те годы никто из выдающихся музыкантов не был так непосредственно связан с революционной борьбой пролетариата, как некоторые крупнейшие писатели и поэты. Ни один из композиторов не воплотил с такой {269} конкретностью социальные противоречия окружающей жизни, как Горький. Но перед музыкой были открыты другие возможности художественного отражения общественных явлений — путем раскрытия внутреннего мира человека, воссоздания эмоциональной атмосферы эпохи. И здесь музыка смогла сказать свое яркое и новое слово. Отдавая должное эмоциональному воздействию прозы Горького и тем более пламенного стиха Маяковского, следует вместе с тем исправить несправедливость в отношении музыкального искусства, проистекавшую, думается, от недостаточно глубокого понимания его специфических особенностей и процессов, в нем происходивших.

Если в преддверии революции 1905 – 1907 годов русская музыка с исключительной силой выразила чувства людей, пробужденные радостным ожиданием жизненного обновления и тревожными предгрозовыми веяниями времени, то в последующее десятилетие в ней ярче, чем в каких-либо других областях искусства, нашла эмоциональное воплощение новая динамика жизни. Именно с этим в значительной мере связано мощное развитие в те годы симфонического начала. Симфонизм был выразителем глубинных процессов исторического развития, «подводного действия» эпохи, обобщенно и сконцентрированно отразившим ее конфликтную сущность. В своих сочинениях композиторы запечатлели не только страшное воздействие темных, враждебных человеку сил, активизировавшихся в годы реакции, а затем в период мировой войны, не только гнетущее чувство душевной подавленности, вызванное трагическими событиями тех лет, но и гневный протест против всего, что сковывает свободу человека, непоколебимую веру в торжество сил света.

Впечатление того, что создававшиеся произведения отражают *новую* эпоху, вызывается также новизной использовавшихся средств выразительности. В большей или меньшей степени обновление коснулось всех элементов музыкального языка. Характерным примером может служить ритм, роль которого в общем комплексе выразительных средств все повышалась, особенно, конечно, при воплощении динамического начала. Динамизация ритма определялась стилевой направленностью музыки. Так, Скрябин, развивая tempo rubato романтиков, привносил в него особую капризность, импульсивность, тогда как Прокофьев, заимствуя от венских классиков прием равномерной ритмической пульсации, нередко подчеркивал ее мерность, чеканность, придавая ей характер прямо-таки железной настойчивости, а иногда и моторности движения.

Разнообразно и интересно протекали искания в области гармонического языка. Не вдаваясь специально в рассмотрение этой сферы выразительности, отметим лишь некоторые характерные тенденции — прежде всего явно выраженное тяготение к усилению экспрессивности гармонии. Это достигалось различными приемами — обострением диссонансности звучаний, эффектами политональных наложений голосов и пластов музыки, контрастами сопоставлений гармоний, тембров, регистров и другими. Типична для этого времени также борьба двух полярных тенденций: поисков новых систем организации звукового материала взамен общепринятой тональной и утверждения тонального мышления на основе обновления традиционной творческой практики.

Очень интенсивно протекали искания композиторов в области мелодики. Знаменательно повышение интереса к песенности, сказавшееся у многих, весьма различных по своим эстетическим воззрениям музыкантов, — у Рахманинова и Стравинского, Метнера и Прокофьева, Кастальского и Станчинского. Начинается разработка еще мало освоенных композиторами пластов фольклора — древнейших, культовых песнопений (Рахманинов, Кастальский) и популярных, недавно возникших городских песен (Стравинский). Используемый песенный материал нередко получал в сочинениях крупных мастеров новое, подлинно творческое преломление (и Стравинский, и Прокофьев, и Рахманинов, каждый по-своему, динамизировали песенные интонации).

Обращение к песенности объясняется различными причинами. Оно могло быть вызвано и естественной реакцией против изысканной лирики композиторов-импрессионистов, и желанием отстоять вековые ценности родной культуры, и откликом на демократические веяния времени.

Обновление мелодического языка шло не только путем усиления связей с песенной первоосновой. Приметной тенденцией было также все большее повышение творческого интереса к мелодике декламационного и речитативного типа. Естественно, что у композиторов разных стилевых направлений эта тенденция проявилась по-разному. Рахманинов в своих последних сериях романсов, исходя из традиций романтической мелодики, стремился обогатить и сделать более гибкой ее интонационную выразительность. Прокофьев в опере «Игрок», демонстративно порывая не только с романтической мелодикой, {270} но и с традициями кантиленного пения, пытался, как некогда Мусоргский, «омузыкалить» разговорную речь, заострив ее характеристичность.

В предоктябрьское десятилетие происходят существенные изменения в жанрах музыкального искусства. Опера, занимавшая в русской музыке XIX века ведущее место, воплотившая ее лучшие, наиболее передовые черты, находится в состоянии кризиса. Почти никто из крупных композиторов в те годы опер не создал. Возникавшие оперные замыслы остались большей частью нереализованными. Среди попыток возрождения жанра, представляющих интерес, стоит отметить лишь ранние оперы С. Прокофьева («Маддалена» по пьесе М. Ливен, «Игрок» по роману Ф. Достоевского) и И. Стравинского («Соловей» по сказке Г. Х. Андерсена). Однако на оперную жизнь России тех лет эти сочинения влияния не оказали[[592]](#footnote-593).

На авансцену выдвигается другой музыкально-театральный жанр — балет. Его расцвет наблюдается не только в России. Выдающимися достижениями отмечено развитие французской балетной музыки — достаточно упомянуть о сочинениях М. Равеля: «Дафнис и Хлоя», «Аделаида, или Язык цветов» и «Моя Матушка Гусыня». Вершинным достижением балетного искусства, русского и мирового, предвоенного периода стали постановки дягилевской антрепризы в Париже, среди которых особенно выделяются балеты с музыкой Стравинского.

Период высокого расцвета переживает инструментальная музыка. В ней развертывается особенно интенсивная творческая жизнь и происходят наиболее острые столкновения различных, иногда полярных художественных тенденций (Скрябин — Прокофьев). Искания в области новейших стилей оказываются здесь значительно более плодотворными, чем в опере. Успешно протекает и обновление старых стилей. Все это приводит к большому разнообразию творческих явлений. Создается много значительных и очень различных в стилевом отношении произведений. Ставшая сферой активнейшей творческой деятельности композиторов, инструментальная музыка оказывает сильное воздействие на другие жанры.

Сложную и противоречивую картину представляла собой вокальная музыка. Хоровые жанры переживали подъем. В них возникли сочинения первоклассной художественной ценности. Уже в первом томе «Русской художественной культуры конца XIX – начала XX века» говорилось об интенсивном развитии в хоровом искусстве светского начала. В конце прошлого столетия это проявлялось главным образом в исполнительстве. Теперь та же тенденция начинает заметно сказываться и в творчестве композиторов. Параллельно с созданием выдающихся жанровых сочинений для концертного исполнения возникают культовые произведения, музыка которых глубоко связана с народными истоками.

В песенно-романсовом творчестве происходят поиски обновления жанра, дающие иногда ценные результаты. Все же в целом в этой области музыкальной литературы заметно проступают кризисные черты — романс не может вернуть своей былой социальной значимости, в нем усиливаются тенденции к академической замкнутости, а вместе с тем он все более становится выразителем эстетских, декадентских настроений.

В первом томе нашего издания был показан процесс формирования русской песенности массового рабочего движения, яркой кульминацией которого стал период революции 1905 – 1907 годов. Была дана также характеристика важнейших сочинений, составивших «золотой фонд» революционной песенности дооктябрьского периода. В предоктябрьское десятилетие происходит дальнейшее распространение революционных песен, особенно среди рабочих, а затем и среди солдат-фронтовиков, в деревнях и селах. Большевистская партия всячески содействовала их популяризации, прекрасно понимая, какое значение они имеют для сплачивания масс в освободительной борьбе и поднятия их революционного духа. Революционная песня пропагандировалась в большевистской печати. Большое принципиальное значение имела статья В. И. Ленина «Евгений Потье», напечатанная в «Правде» 3 января 1913 года. В ней автор текста «Интернационала» был назван «одним из самых великих *пропагандистов посредством песни*»[[593]](#footnote-594).

Новая фаза развития революционной песни в России, обогатившая жанр ценными произведениями и новыми стилевыми чертами, возникает в первые годы революции. В это время появляются замечательные песни гражданской войны, способствовавшие кристаллизации стиля советских массовых песен 20‑х и 30‑х годов. {271} Но этот период и эта песенность уже выходят за рамки нашего исследования.

При изучении музыкальных жанров того времени обращает на себя внимание их постоянное взаимодействие. Особенно типичным было расширение сферы действия симфонических приемов развития. Если в предшествующее десятилетие наблюдалась интенсивная симфонизация оперы (поздние сочинения Римского-Корсакова, «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь» Рахманинова), то теперь аналогичный процесс становится характерным для балета.

Происходит симфонизация хоровых жанров. В кантате С. И. Танеева «По прочтении псалма», одном из вершинных достижений русской хоровой музыки, в высокохудожественном синтезе сочетаются вокально-полифонические и инструментально-симфонические приемы развития. Черты симфонизма явно сказываются в поэме Рахманинова для оркестра, хора и солистов «Колокола».

Примером интереснейшего синтеза жанров может служить «Прометей» Скрябина. Если в кантате Танеева инструментально-симфоническое начало вторгается в *хоровой* жанр и оплодотворяет его, то в поэме Скрябина хор мастерски вводится в заключительный раздел *симфонического* произведения, способствуя более полному раскрытию певучего, человеческого начала инструментальной музыки. Добавим, что в «Прометее» имеется и партия солирующего фортепиано, благодаря чему сфера синтеза жанров еще больше расширяется.

Для русской культуры предоктябрьских лет вообще характерно усиление интереса к разнообразным творческим синтезам. Эта тенденция была присуща и искусству прежних времен. Напомним хотя бы о творчестве романтиков прошлого столетия. В XX веке она обнаруживается еще отчетливее.

Наблюдается сближение музыки с поэзией, живописью. Стихотворения символистов проникнуты духом музыки. Романс приобретает характер «стихотворения с музыкой». Во многом схожи колористические искания живописцев и композиторов.

Примером непосредственного влияния инструментальной музыки на живопись может служить творчество художника и композитора М. Чюрлениса. В основу многих своих картин он стремился положить закономерности музыкальных композиций («сонаты» «Солнца», «Морская» и др.). Творчество Чюрлениса привлекло в свое время внимание поэтов-символистов (сами они иногда оформляли свои поэтические замыслы в виде «симфоний»). Вяч. Иванов посвятил художнику-музыканту специальную статью, в которой пытался раскрыть особенности его произведений с точки зрения воздействия музыки на изобразительное искусство[[594]](#footnote-595).

Происходило и взаимовлияние различных музыкальных стилей, приводившее к появлению новых, иногда весьма сложных гибридов. Постоянные споры относительно стилевой природы творчества музыкантов XX века и трудности, возникающие при попытках ее однозначного определения каким-либо термином, обычно вызываются именно синтетическим характером самой музыки.

На протяжении рассматриваемого периода, особенно в предвоенное время, заметно усиливаются связи русского и мирового музыкального искусства. Война резко затормозила их развитие.

В предшествующее десятилетие в России, как и во многих других странах, проявился большой интерес к творчеству немецких и французских композиторов второй половины XIX века. Многим музыкантам и любителям музыки все больше раскрывались богатства художественного наследия Р. Вагнера, И. Брамса, С. Франка. Теперь начинают открывать новые имена среди композиторов следующего поколения. Наступает период увлечения импрессионистами. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля все чаще встречаются в программах симфонических и камерных концертов. Значительным событием музыкальной жизни России был приезд в 1913 году основоположника французского импрессионизма. Все больше приверженцев завоевывает музыка Р. Штрауса, хотя о ней и продолжают горячо спорить. Возбуждает полемику творчество М. Регера и Г. Малера. Вместе с тем тускнеет интерес к некоторым второстепенным композиторам, еще недавно казавшимся звездами первой величины.

Наряду с открытием новых дарований из числа композиторов начала XX века шло возрождение музыки старых мастеров — Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Оживали художественные ценности и более отдаленных эпох, казавшиеся уже забытыми. Можно упомянуть, например, об инструментовке и исполнении С. Н. Василенко многочисленных сочинений эпохи Средних веков и Ренессанса, а также о его собственных произведениях на музыкальные темы того времени.

{272} Новые слуховые впечатления оказывали влияние на русских композиторов. Связи с творчеством французских импрессионистов ощутимы в некоторых опусах И. Стравинского, С. Василенко, Н. Черепнина и других авторов. Особенно важным, однако, было воздействие художественного наследия эпохи барокко и классицизма. В атмосфере усиливавшегося интереса к этому искусству традиции его великих представителей стали мощным стимулом в борьбе за стилевое обновление музыки.

Параллельно с освоением в России творческого опыта западноевропейских мастеров происходило все большее воздействие русской музыки на композиторов зарубежных стран. Уже во второй половине XIX века в иностранной прессе раздавались голоса о плодотворном влиянии молодой русской школы на искусство Запада. В 900‑е годы за границей заметно усиливается интерес к творчеству Чайковского, кучкистов (особенно Мусоргского), Глазунова, Танеева, а затем и русских композиторов молодого поколения. Очень большой общественный резонанс имели «русские сезоны», организованные С. П. Дягилевым в предвоенные годы в Париже. При всех противоречиях дягилевской антрепризы она сыграла громадную роль в пропаганде отечественного искусства за рубежом. Можно без преувеличения сказать, что это был новый этап в воздействии русской музыки на мировую художественную культуру.

В предвоенные годы зарубежные слушатели с большей полнотой, чем когда-либо, могли ознакомиться с сочинениями своих русских современников. И притом в интерпретации не только многочисленных русских исполнителей, концертировавших за границей, но и самих авторов. В западноевропейских городах неоднократно слушали Рахманинова. Зимой 1908 – 1909 годов он совершил свое первое большое турне по США. С крупным успехом прошли в 1914 году гастроли Скрябина в Англии. За границей выступали Танеев, Метнер, Прокофьев. Все эти поездки имели немалое значение для распространения русской музыки.

Необходимо помнить, что даже на родине новые сочинения названных композиторов нередко оказывались понятыми лишь после того, как их слышали в авторском исполнении (критики писали об этом неоднократно).

Влияние русской музыки тех лет на западных композиторов — тема далеко еще не разработанная, нуждающаяся в самостоятельном исследовании. Все же и в настоящее время; имеется достаточный материал, свидетельствующий о том, что оно было очень велико. Общепризнанной в этом отношении можно считать роль Стравинского. Весьма значительным оказалось, несомненно, и влияние Прокофьева — с 20‑х годов, справедливо оцененного не только в нашей стране, но и за рубежом как одного из корифеев искусства XX века. Воздействие Рахманинова за пределами родины с большой силой сказалось значительно позднее — особенно в странах народной демократии. Черты сходства с музыкой Скрябина проявлялись в сочинениях зарубежных композиторов первых, а иногда и последующих десятилетий века — А. Берга, А. Шенберга, Ж. Роже-Дюкаса и др. В некоторых случаях это могло быть следствием влияния Скрябина, в других — близости родственных стилевых явлений. Последующие исследования, возможно, внесут ясность в эти вопросы.

Высказанными соображениями мы ограничим общую характеристику русской музыки дооктябрьского десятилетия.

Перед тем как в последующих главах будет дана характеристика отдельных жанров, представляется необходимым остановиться на важнейших творческих фигурах и стилевых направлениях того времени. Не будем прослеживать творческий путь композиторов — он уже нашел отражение во многих работах[[595]](#footnote-596). Напомним лишь, какие сочинения были написаны в те годы. Главное же внимание уделим таким темам, как отражение композиторами различной индивидуальности, представителями разных стилевых направлений явлений современной им общественной жизни, того нового, что в ней возникло; поиски в связи с этим новых средств выразительности; противоречия и синтезирующие {273} тенденции в творческих взаимоотношениях крупнейших композиторов, а также стилевые связи между важнейшими художественными явлениями музыки и других искусств.

### \* \* \*

Подобно тому, как на рубеже столетий, в интересующее нас десятилетие музыкальная литература была представлена именами трех поколений композиторов. Из корифеев русской классики XIX века к тому времени уже никого не осталось в живых. Старейшим стало поколение С. И. Танеева, А. К. Лядова и А. К. Глазунова. Танеев и Лядов в те годы подводили свои творческие итоги. Танеев в 1914 году завершает вторую кантату — «По прочтении псалма», венчающую его хоровое творчество; тремя годами раньше он создает фортепианный квинтет ор. 30 — заключающий серию его камерных ансамблей. Лядов пишет свои последние оркестровые миниатюры — «Волшебное озеро» и «Кикимору» (1909, 1910). Глазунов после необычайно интенсивной творческой поры испытывает состояние кризиса, вполне преодолеть который ему так и не удалось.

Период расцвета переживали в те годы композиторы среднего поколения — С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин и Н. К. Метнер (хотя первый из них также начинял ощущать симптомы творческого кризиса). Рахманинов сочиняет Третий фортепианный концерт (1909), поэму «Колокола» (1913), последние серии фортепианных пьес и романсов, Скрябин — поэму «Прометей» (1910) и поздние фортепианные сонаты, Метнер — многие свои лучшие фортепианные произведения разных жанров и романсы. Успешно развертывается деятельность Р. М. Глиэра, А. Ф. Гедике, С. Н. Василенко.

Крупнейшие композиторы старшего и среднего поколений пользовались большим авторитетом. Их творчество получило широкое общественное признание. Однако некоторой, весьма, впрочем, небольшой части художественной интеллигенции, увлекавшейся новейшими течениями в искусстве, музыка некоторых из этих авторов казалась уже чрезмерно традиционной, недостаточно современной.

Все больше привлекали к себе внимание композиторы младшего поколения, начавшие выдвигаться в предоктябрьское десятилетие — С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский, Н. Я. Мясковский, А. Н. Александров, С. Е. Фейнборг, М. Ф. Гнесин, А. В. Станчинский и др. Особенно ярко заявили о себе Стравинский и Прокофьев, возглавившие новаторские искания композиторов этой группы. Их музыка вызывала ожесточенные споры. Она отпугивала одних и влекла к себе других. Ее приверженцы видели в ней ростки нового, подлинно современного творчества. Противники, напротив, считали ее проявлением модернистских заблуждений, грозивших подорвать основы искусства.

Оба композитора уже в молодости обнаружили интерес ко многим музыкальным жанрам. Прокофьев, однако, сосредоточил в те годы основное внимание на инструментальной музыке, создав «Классическую симфонию» (1917), два фортепианных и скрипичный концерты, несколько фортепианных сонат и много пьес. Дарование Стравинского раскрылось в его балетном творчестве. Написав музыку к трем постановкам антрепризы С. П. Дягилева — «Жар-птице» (1910), «Петрушке» (1911) и «Весне священной» (1913), Стравинский, до тех пор мало известный за пределами Петербурга, стал мировой знаменитостью.

Все эти талантливые композиторы разных поколений, способствовавшие дальнейшему расцвету родного искусства, обладали весьма разными художественными индивидуальностями и находились между собой нередко в сложных творческих и личных взаимоотношениях.

Показательно, как по мере все большего углубления Скрябина в сферу новаторских исканий менялось отношение к его музыке со стороны мастеров старшего поколения. Для Лядова музыка Скрябина уже с Третьей симфонии отошла в область искусства непонятного и неприятного[[596]](#footnote-597). Аналогичным образом менял свое отношение к творчеству ученика Танеев. Он иронизировал над замыслом Вселенской мистерии. Л. Сабанеев вспоминает о том, с какой резкостью, и притом, по своему обыкновению, в лицо автору, высказывал Танеев свое отношение к музыке Скрябина[[597]](#footnote-598).

Не относился сочувственно к поздним сочинениям Скрябина и Рахманинов. Откликнувшись на безвременную кончину композитора концертами из его сочинений, он не случайно, конечно, включил в программы лишь опусы раннего и среднего периодов. Трактовка этих произведений оказалась совершенно отличной от авторской. «На хрупкие, трепетные, прозрачные, как бы из эфирных струй сотканные образы, еще так недавно возникавшие под магией рук Скрябина, еще живущие в памяти, стали наплывать новые, иные образы — плотные, {274} прочные, резцом гравера четко очерченные… Стремительный полет в безбрежность сменился решительной поступью по твердой земле… Зыбкие формы оказались окованными стальным ритмом»[[598]](#footnote-599).

Музыка Скрябина во многом была чужда Метнеру[[599]](#footnote-600).

Что касается Скрябина, то по мере углубления в мир своих грандиозных творческих замыслов и напряженных исканий в области музыкального языка, сочинения других композитов ров вызывали в нем все меньший интерес. Это сказывалось и в отношении к искусству наиболее близких ему музыкантов.

Отсутствие творческого взаимопонимания еще острее обнаружилось между Прокофьевым и его старшими современниками. Немало материала об этом содержит автобиография композитора. Из нее мы узнаем, как трудно складывались и так, в конце концов, и не сложились его отношения с учителем — Лядовым. В воспоминаниях Прокофьева Лядов предстает педантом, ограничивавшимся на уроках сухими придирками к голосоведению и сердившимся на тех учеников, кто пытался «дерзать». Глазунов, распознавший одаренность Прокофьева и вначале к нему благоволивший, не сочувствовал направлению, по которому шло развитие молодого композитора, считая, что оно вредное. Описывая трудности, какие ему довелось испытать при продвижении в печать своих первых опусов, Прокофьев упрекает в недостаточной чуткости к новому также Рахманинова и Метнера: «В 1910 году я послал два первых опуса во вновь основанное Кусевицким Российское музыкальное издательство. Кусевицкий имел самые лучшие намерения, пригласив в жюри по принятию сочинений шесть самых видных музыкантов, среди них — Скрябина, Рахманинова, Метнера. Но каждый из них был настолько индивидуален, что принимаемое одним непременно отвергалось другим. Лишь Рахманинов и Метнер, действуя с редким единодушием, аккуратно отвергали все, что имело хоть малейший намек на новизну. Мои два опуса вернулись с отказом»[[600]](#footnote-601). Противоречия, существовавшие между русскими музыкантами, как это отчасти было видно и по приведенным фактам, коренились в идейно-художественных различиях их мировоззрения, в разной стилевой направленности их искусства.

Мастерам старшего поколения — Танееву, Лядову, Глазунову, при всем несходстве их художественной индивидуальности и масштабов дарования, было присуще нечто общее — каждый из них вносил свою лепту в достройку монументального здания русского классического искусства XIX века. Эти композиторы были художниками еще деятельными, ищущими. Искания их, однако, оказывались в большей мере направленными на продолжение пути, начатого предшественниками, чем на поиски путей неизведанных, никем еще не хоженных. В такой творческой работе была общественная потребность — это было необходимо современникам, во всяком случае многим из них, жившим в мире музыки Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и других русских классиков.

Нельзя отрицать того, что мастерам старшего поколения оставались порой чужды новые, и притом значительные, явления искусства XX века. Вместе с тем не следует и преувеличивать недостаточную чуткость этих музыкантов к новому, что иногда имеет место. В действительности они смогли уловить некоторые весьма важные из нарождавшихся творческих тенденций и способствовали их развитию. Существенно и то, что композиторы старшего поколения проявили зоркость в обнаружении явлений негативных, рожденных кризисными чертами буржуазной культуры, и вели с ними борьбу.

Среди крупнейших композиторов среднего поколения наиболее кровно с искусством русских классиков XIX века был связан Рахманинов, и именно он стал в первую очередь продолжателем их традиций. Как справедливо писал один критик: «Г. Рахманинов — тот столп, вокруг которого группируются все поборники реального направления, все те, кому дороги основы, заложенные Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым и Чайковским»[[601]](#footnote-602).

Уже в предшествующие десятилетия Рахманинов самостоятельно и с широких художественных позиций подошел к развитию музыкальных традиций XIX столетия. Основываясь на творческом опыте Чайковского и кучкистов, он своеобразно синтезировал некоторые стилевые черты в их искусстве. Влечение к героике, образам борьбы вызвало обращение молодого композитора к западноевропейским романтикам и Бетховену.

{276} В предоктябрьское десятилетие Рахманинов проявил глубокий интерес к тематике, волновавшей в тот период широкие круги интеллигенции, — прежде всего к воплощению напряженных драматических ситуаций и трагедийных конфликтов в жизни современников. Эта проблематика и ранее влекла композитора. Теперь она становится основой его творчества. Примечательно, что наряду с потемнением эмоционального колорита рахманиновских сочинений, в них усиливается мужественное начало, что даже в наиболее сумрачные из них автор вводит образы света, зовущие к жизни и символизирующие необоримость ее силами смерти. О Рахманинове тех лет можно было бы сказать словами А. Блока, посвященными В. Ф. Комиссаржевской: «Есть в мире люди, которые остаются серьезными и трагически скорбными, когда все кругом летит в вихре безумия; они смотрят сквозь тучи и говорят: там *есть* весна, там *есть* заря»[[602]](#footnote-603).

Новые черты возникли и в музыкальном языке Рахманинова. Характерно расширение песенной основы его творчества, усиление интереса композитора к древнерусской песенности. Рахманинов не прошел мимо поисков новых выразительных средств импрессионистами. Уловил он и попытки возрождения традиций классицизма. Все эти художественные веяния времени сказались в его искусстве. Они приводили к обогащению колорита сочинений, а вместе с тем и к все большему лаконизму художественного высказывания, возрождению классицистских приемов письма.

Рахманинов не любил говорить о себе, о своих произведениях. Тем не менее, в некоторых письмах тех лет у него прорывается признание в том, что он испытывает большие творческие трудности, что его мучают сомнения, неуверенность в себе, в своих силах. «Нет на свете критика более во мне сомневающегося, чем я сам, — пишет он. — Если я когда-нибудь в себя верил, то давно — очень давно — в молодости!.. Недаром за все эти двадцать лет моим почти единственным доктором были: гипнотизер Даль, да две моих двоюродных сестры… Все эти лица, или, лучше сказать, доктора учили меня только одному: мужаться и верить. Временами это мне и удавалось. Но болезнь сидит во мне прочно, а с годами и развивается, пожалуй, все глубже»[[603]](#footnote-604).

Эти трудности были вызваны несколькими причинами, в первую очередь сложностью развития в новых исторических условиях того творческого направления, которое представлял и отстаивал Рахманинов. Не случайно среди менее удавшихся его сочинений предоктябрьского десятилетия надо прежде всего назвать те, где он пытался создавать романтически приподнятые, героические и патетические образы в духе традиций своего искусства прежних лет. Так, пафос музыки его фортепианных сонат порой представляется несколько внешним. В художественном наследии композитора это словно те тяжелые доспехи старого романтического вооружения, которые ему приходилось сбрасывать как устаревшие, ненужные. Более значительными и внутренне наполненными оказывались обычно произведения, отмеченные теми исканиями нового, о которых упоминалось выше.

Н. К. Метнер, испытавший в начале своего творческого пути сильное воздействие немецкого искусства XIX века, постепенно определился как крупный и своеобразный русский композитор романтического мировосприятия, стремившийся в новых исторических условиях к развитию многих ценных традиций художественного наследия прошлого. В рассматриваемый период в искусстве Метнера явно обозначились две примечательные тенденции. Одна из них — насыщение мелоса и всей ткани сочинения народно-песенными элементами. О принципиальной важности этого композитор писал в книге «Муза и мода». Аналогичные высказывания можно найти и в черновых набросках Метнером своих соображений по поводу реформы музыкального образования, относящихся к первым годам Октябрьской революции. В этих интересных записях говорится о необходимости возрождения метода классиков, которые в своем творчестве «скромно опирались на основные элементы — *песню* и *пляску*», о том, что современные «специалисты разучились говорить естественным, простым языком музыки», что «народ не объелся и с благодарностью примет от нас здоровую пищу искусства»[[604]](#footnote-605).

Попытки «оздоровить» современную музыку путем обращения к народно-песенным основам искусства выявились во многих произведениях Метнера — в циклах «Забытые мотивы», в сказках, романсах и других произведениях.

Вторая тенденция — возрождение традиций мастеров XVIII – начала XIX века в области формообразования и полифонических приемов {277} развития. Поборником этой идеи в России был, как известно, еще М. И. Глинка. Особенно интенсивное ее развитие связано с именем С. И. Танеева. В фундаментальной работе «Подвижной контрапункт строгого письма», суммируя свои длительные изыскания в области полифонии, Танеев обращает внимание на опасные симптомы, наметившиеся в современной музыкальной культуре, — «измельчание строения отдельных частей и упадок общей композиции» сочинений, связанных с расшатыванием тональных основ музыки[[605]](#footnote-606). Этот процесс автор считал возможным предотвратить использованием полифонических принципов формообразования. «Для современной музыки, — писал он, — гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценной связующая сила контрапунктических форм. Бетховен в последних произведениях, обращаясь к техническим приемам старых контрапунктистов, указывает наилучший путь для последующей музыки»[[606]](#footnote-607).

Эти приемы письма Танеев рекомендует не только для полифонизации ткани сочинения, но и для объединения крупных циклических форм сквозным тематическим развитием. Аналогичные творческие тенденции, проявившиеся на Западе в прошлом столетии в музыке Р. Штрауса, И. Брамса, С. Франка и других композиторов, получили интенсивное развитие в XX веке, например, в сочинениях П. Хиндемита. В этой исторической перспективе энергичная деятельность выдающегося русского контрапунктиста по возрождению полифонических традиций имела важное значение, далеко выходившее за рамки национальной школы.

Метнер, хотя и не во всем разделял творческие принципы Танеева, во многом был его последователем. В «Музе и моде» Метнер обстоятельно излагает свои взгляды на значение тематизма, пишет о том, что тема — «закон для каждого отдельного произведения», что «каждая вдохновенная тема таит в себе все элементы и смысл музыкального языка», что тема — «зерно формы», «главное содержание ее»[[607]](#footnote-608). В своем собственном творчестве Метнер проявил исключительное мастерство последовательного развертывания всей композиции из начального тематического ядра. При этом в произведениях всех жанров он широко использовал полифонические приемы развития именно в том плане, как это мыслил Танеев.

Пафос высказываний Н. Метнера направлен, как указано в подзаголовке к книге «Муза и мода», в защиту основ музыкального искусства. С тем, что разумеет под этими основами автор, можно во многом согласиться, но, если обратиться к его полемике, то становится очевидным, что сам он в своих суждениях отнюдь не всегда объективен. По существу Метнер отстаивал те идеалы обновленного романтического направления, которые он стремился осуществить в собственном творчестве.

Среди композиторов, отошедших от романтизма, некоторые стали выразителями направлений, выросших из его недр и формировавшихся в искусстве конца XIX – начала XX века, — импрессионизма, символизма, экспрессионизма. Другие выступали как антиподы романтизма, противопоставившие ему совсем иные эстетические идеалы, образы и выразительные средства.

Крупнейшим представителем музыкантов первой группы был А. Н. Скрябин. Начав свой творческий путь как композитор-романтик, он постепенно проявлял все больший интерес к новым стилевым течениям своего времени, особенно к символизму, а в дальнейшем, в известной мере, к импрессионизму и экспрессионизму.

Проблема отражения в музыке идей символизма разработана еще далеко недостаточно. К ней обращались преимущественно в связи с изучением творчества Скрябина. Это вполне понятно: именно Скрябин должен быть признан самым последовательным выразителем этого художественного направления в музыкальном искусстве[[608]](#footnote-609).

Можно было бы указать на несомненную близость эстетических позиций Скрябина в последние 10 – 15 лет его жизни и видных деятелей русского литературного символизма. По мере того, как композитор все больше утверждался на позициях субъективно-идеалистической философии, вселенная стала казаться ему созданием собственного творчества, «игрой лучей моей мечты»[[609]](#footnote-610). В этой «игре», а не в материальной субстанции мира, композитор видел «высшую реальнейшую реальность»[[610]](#footnote-611). Признание некоей духовной сущности, лежащей в основе {278} предметного мира, и стремление проникнуть в нее является характернейшим признаком искусства символистов. Напомним, как определял процесс творчества художника Вяч. Иванов: «“a realibus ad realiora”, т. е.: от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей»[[611]](#footnote-612).

Много общего было в философско-эстетических высказываниях Скрябина и Андрея Белого. Оба они верили в высокое предназначение искусства. Скрябин видел в нем средство преобразования мира. Белый писал: «… правы законодатели символизма, указывая на то, что последняя цель искусства — пересоздание жизни»[[612]](#footnote-613). Белый проявлял интерес и к мистериям, хотя отнюдь не придавал им такого значения, как Скрябин, и не стремился неким грандиозным мистериальным действом, призванным дать людям свободу и счастье, увенчать свой путь в искусстве.

Любопытно, до какой степени близким было у этих двух художников ощущение процесса творческой деятельности. Скрябин попытался запечатлеть его в музыкальных образах своей Четвертой сонаты и раскрыть в предпосланной ей программе их поэтическое содержание. Автор пишет вначале о созерцании далекого идеала, воплощенного в образе прекрасной звезды («Баюкает меня, ласкает, манит лучей прелестных тайна голубая»). Страстное стремление к желанной цели вызывает радостный полет, «танец безумный», «опьянение блаженства». И в заключение: «Желанием безумным к тебе я приблизился! В твоих искрящихся волнах утопаю. И пью тебя — о, море света! Я, свет, тебя поглощаю!»[[613]](#footnote-614)

А вот что пишет Белый о процессе поисков своего идеала — «единой символической жизни». В ней так же, как в прекрасной звезде Скрябина, таится «некая тайна». «… Приближение к этой тайне есть все возрастающее, кипящее творческое стремление, которое несет нас, как бы восставших из пепла фениксов, над космической пылью пространств и времен; все теории обрываются под ногами; вся действительность пролетает, как сон; и только в творчестве остается реальность, ценность и смысл жизни»[[614]](#footnote-615).

У Скрябина были точки соприкосновения и с В. Брюсовым. Это становится ясным при чтении дневника поэта и записных книжек композитора. И там и здесь возникает образ художника, проникнутого «гордыней индивидуализма» и смелых творческих замыслов, приносимых на алтарь человечества — «Urbi et orbi»[[615]](#footnote-616). Можно говорить об известной близости искусства Скрябина и Блока, прежде всего их лирики.

В самом творчестве Скрябина черты символизма начали выражаться в первую очередь в стремлении воплотить ту «высшую реальнейшую реальность», рожденную «игрой лучей моей мечты», которая постепенно вытесняла в его сознании реальность внешнего мира. Правда, и в поздних сочинениях композитора связи с объективно существующей действительностью продолжают оставаться достаточно явными, но образы ее имеют особый, типичный для символизма характер. В поздних сочинениях Скрябин отказывается от обычных для реалистического и романтического искусства XIX века жанровых образов. Примечательно, что, подобно таким полотнам М. Врубеля, как «Демон сидящий» и «Демон поверженный», «Прометей» Скрябина и многие его сонаты, начиная с Четвертой, проникнуты своеобразным чувством космоса. Драматическое действие в них словно развертывается не только на земле, но и в необъятных просторах вселенной.

С течением времени темы сочинений Скрябина все более приобретали роль символов, с помощью которых композитор стремился воплотить свои философско-художественные идеи. Проникнуть в его замыслы помогают программы и эпиграфы к сочинениям, довольно, впрочем, редкие, а также многочисленные ремарки относительно характера исполнения. Эти данные оставляют широкое поле деятельности для субъективных толкований содержания произведений. Еще при жизни композитора в роли комментаторов его творчества выступали Л. Сабанеев, Б. Шлецер, Е. Гунст и др. Некоторые их высказывания способствуют лучшему пониманию тех или иных сочинений. В целом, однако, эти музыканты судили об искусстве своего великого современника однобоко, с идеалистических позиций, утрируя в нем субъективистские черты (как метко выразился А. Белый, Л. Сабанеев «“доскрябил”… Скрябина — в книге о Скрябине»)[[616]](#footnote-617).

{280} Все более усложнявшиеся творческие замыслы Скрябина постепенно вызывали коренные изменения в музыкальном языке его произведений. Развивая позднеромантические средства выразительности, он приходит к созданию новой гармонической системы, основанной на особом прометеевском созвучии. В настоящее время советские и зарубежные исследователи уже выяснили многие характерные особенности музыкальной стилистики композитора. В меньшей мере выявлены ее связи с эстетическими воззрениями Скрябина и образным строем его искусства. Изучение этой проблемы позволяет сделать вывод, что формирование прометеевской системы обусловлено изменениями в содержании скрябинских сочинений, вызванными стилевыми поисками композитора, прежде всего в образной сфере символистского искусства. Благодаря своим особым качествам, прометеевская гармония сообщает поздним произведениям Скрябина совсем особый колорит. Автор словно открывает перед слушателем завесу в неведомый дотоле мир — странный, причудливый, жуткий. Это соприкосновение сознания с инобытием, влекущим к себе и вместе с тем тревожащим душу, типично для символистов[[617]](#footnote-618).

Возникновение новой гармонической системы, складывающейся на протяжении 900‑х годов и кристаллизующейся в поэме «Прометей» (1910), завершает процесс формирования символизма Скрябина как качественно нового стилевого направления в русской и мировой музыкальной литературе (начальным его этапом можно считать создание Четвертой сонаты, 1903 г.).

При всей смутности своих представлений о реальных исторических процессах, происходивших в России, Скрябин был на стороне тех, кто приветствовал освободительную борьбу народа. Композитора глубоко волновала великая проблема современности — коренного обновления жизни человечества, освобождения людей от оков, сковывающих их развитие по пути свободы и прогресса. Своей музыкой Скрябин, как метко выразился А. В. Луначарский, пророчествовал о революции[[618]](#footnote-619).

Резко выраженное противоречие между этой направленностью искусства и недостаточностью жизненного опыта для понимания тех реальных путей, какими могли быть достигнуты чаемые гуманистические идеалы, закономерно влекли Скрябина к творческому субъективизму. Вспомним биографию композитора: изолированность той среды, в которой он воспитывался, от бурных общественных событий современности; пребывание за границей в период наивысшего подъема освободительного движения 900‑х годов и многое другое. Все это способствовало тому, что отражение в его творчестве важнейших социальных тем первых десятилетий века приобрело характер смутных предчувствий, ощущений, намеков, что и являлось характерным для символизма.

До сих пор мы говорили о том, что сближало Скрябина с другими русскими символистами. Не следует, однако, забывать о том, что его творчеству был присущ глубоко индивидуальный облик и во многих отношениях оно заметно отличалось от искусства названных деятелей отечественной литературы. Не говоря уже о различиях, обусловленных спецификой музыкальных средств выразительности, произведения Скрябина с большой силой отразили наэлектризованность общественной атмосферы наступающей революционной эпохи, присущее ей героическое начало, страстное стремление людей прорваться сквозь пелену густого предрассветного тумана к свету нового солнечного дня. «Прометей», поэма «К пламени» и немало других сочинений композитора вписали яркую страницу в искусство и способствовали его обновлению.

Символизм оказал влияние и на некоторых других русских композиторов. В числе ранних его представителей можно назвать В. И. Ребикова, музыканта более претенциозного, чем талантливого, не оставившего в искусстве заметного следа. На тексты поэтов-символистов писал романсы Н. Я. Мясковский. Линия творческих исканий Скрябина, в том числе и в сфере символизма, нашла продолжение в ранних сочинениях С. Е. Фейнберга.

Нам предстоит теперь рассмотреть новые стилевые тенденции, возникшие у композиторов так называемых антиромантических направлений (эти направления можно было бы назвать и антисимволистскими, антиимпрессионистскими — они возникли как антитеза не только романтизма, но и символизма и импрессионизма). Вторжение их в русскую музыку на стыке первого и второго десятилетий XX века было для многих неожиданным, дерзостным, {281} граничащим со скандалом. Об этом красноречиво свидетельствуют рецензии на исполнение сочинений Прокофьева (Второго фортепианного концерта, «Скифской сюиты»). Между тем, как ни резок был стилевой перелом, обозначившийся в новых произведениях, многое в них оказалось созвучным творческим тенденциям, развивавшимся в русской художественной культуре тех лет.

«… Теперь, — писал Эллис — видный представитель символизма, — когда нет ничего, кроме хаоса, и одна возможность гибнет за другой, когда выплыли все низшие слои тины, ила и водорослей и в общей сумятице обесценены и истерты все лозунги, даже все слова (особенно, слово “символизм”), — все более необходимо создание устойчивых опор, твердых основ, бесспорных и оформленных ценностей»[[619]](#footnote-620).

Поиски этих «устойчивых опор» шли в самых различных направлениях. Группировавшиеся вокруг нового журнала «Аполлон» «кларисты» отстаивали «широкий путь “аполлонизма”»[[620]](#footnote-621). Брюсов, постепенно отходивший в это время от символизма и сочувствовавший новому течению, отметил, что его представители защищают ясность мысли, слога, образов, но это только форма; а в сущности они защищают «“поэзию, коей цель поэзия”, так сказал старик Иван Сергеевич [Тургенев]»[[621]](#footnote-622). С деятельностью журнала «Аполлон» в известной мере связано возрождение интереса к классицизму, и не только в узко-эстетском плане, что было характерным для «кларистов», но и в более широком.

А. Блок в предисловии к поэме «Возмездие», называя 1910 год годом кризиса символизма, указывает на то, что в это время «явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма. Лозунгом первого из этих направлений был человек — но какой-то уже другой человек, вовсе без человечности, какой-то “первозданный Адам”»[[622]](#footnote-623).

Стремление противопоставить эстетской изысканности и декадентской изнеженности простые и сильные чувства сказалось еще ранее в поэтизации Н. К. Рерихом древнеславянского быта (первая картина серии «Начало Руси» — «Гонец. Восстал род на род» — возникла в 1897 году). С 1907 года начинают выходить, книги стихов С. Городецкого, развившего эту тему в поэзии. В стихотворении под характерным названием «Адам» автор раскрывает свое понимание задач нового литературного течения, его полемическую направленность и положительные идеалы. Особенно многозначительны последние фразы:

Назвать, узнать, сорвать покровы  
И праздных тайн и ветхой мглы —  
Вот первый подвиг. Подвиг новый —  
Живой земле пропеть хвалы.

Усиление «мужественных веяний» в жизни и искусстве Блок относит к годам, непосредственно предшествовавшим первой мировой войне. Интересно высказывание поэта о динамизме эпохи и о ямбе, как «простейшем выражении ритма того времени»[[623]](#footnote-624).

Становятся характерными попытки выявления материальности, вещности мира, возникавшие нередко как реакция против зыбкости, бесплотности образов символистов и импрессионистов. Напомним о самых разных решениях этой проблемы в живописи — от могучих, необычайно весомых образов Рериха[[624]](#footnote-625) до причудливых, нередко рассудочно-абстрактных созданий творческой фантазии сезаннистов и кубистов.

Мы остановились лишь на некоторых тенденциях, типичных для новых направлений, именно тех, какие получили развитие и в русской музыке — прежде всего в искусстве Прокофьева и Стравинского. Среди названных живописцев и поэтов были соавторы этих композиторов, притом в крупных, этапных произведениях (Рерих сотрудничал со Стравинским в «Весне священной», Городецкий с Прокофьевым в балете «Ала и Лоллий»).

Обычно чем значительнее художник, тем шире круг его интересов и острее реакция на многие явления современного ему искусства. Примером тому могут служить Прокофьев и Стравинский. Оба композитора в период своего формирования аккумулировали самые различные творческие тенденции, в результате чего возникли новые, весьма сложные стилевые комплексы, не поддающиеся однозначному определению, как у художников менее многогранных. {282} Это обстоятельство важно учитывать при изучении музыкального искусства исследуемого периода. Если в поэзии и живописи творческие искания в сфере новейших стилей были представлены деятельностью многих, часто не столь уж крупных художников, каждый из которых выражал по преимуществу идеи одного какого-нибудь течения — акмеизма, футуризма, конструктивизма и т. п., то в музыке наблюдается концентрация их в искусстве немногих, очень крупных композиторов, в основном двух, нами названных.

Интересно, что Прокофьев, характеризуя в автобиографии свой творческий путь, намечает в нем несколько линий. Напомним, что на первом месте он ставит линию классическую в двух ее разновидностях — «неоклассическая» (сонаты, концерты) и «подражание классике XVIII века» (гавоты, «Классическая симфония»). Вторая линия определяется им как новаторская; в виде примеров приводятся «Сарказмы», «Скифская сюита» и другие сочинения. Третья линия — токкатная, четвертая — лирическая. В заключение композитор пишет, что «хотел бы ограничиться этими четырьмя линиями, и пятую, “гротесковую”, которую иные стараются мне прилепить, считать скорее как изгибы предыдущих линий»[[625]](#footnote-626).

Сам факт появления этих высказываний и их характер в высшей степени примечательны для художника XX века, и именно такого, как Прокофьев. Они свидетельствуют, с одной стороны, о сложной синтетической природе музыки композитора, с другой — об интеллектуальном складе его мышления. Для композиторов прошлого столетия, особенно романтиков, такие анализы собственного творчества просто немыслимы.

С присущей ему ясностью мысли и трезвостью суждения Прокофьев выявляет действительно характерные тенденции своего творчества, хотя нарисованная им картина, как мы видели, нуждается в существенном дополнении.

Развитие традиций классицизма осуществлялось многими композиторами на протяжении длительного времени. Этот процесс заключал в себе несколько фаз, последовательно возникавших, а затем накладывавшихся одна на другую. Первая из них, о которой мы уже говорили, была связана с попыткой обновления романтизма (Брамс на Западе, Танеев, Метнер в России). Одна из последующих фаз связана с именем Прокофьева, с его сочинениями конца первого — начала второго десятилетия века. Творческому переосмыслению здесь подвергаются традиции Бетховена, Гайдна, Клементи, стилевой основой становятся постимпрессионистские течения. Аналогичные тенденции получили развитие в творчестве Стравинского, Бартока[[626]](#footnote-627), композиторов «Шестерки» и др. Естественно, каждый из крупных музыкантов решал эту проблему индивидуально, по-новому.

Как и все композиторы, Прокофьев испытал в юности влияние современников. Но уже среди его ранних фортепианных сонат появляются вполне самобытные, новаторские произведения, открывающие новый период в истории жанра (Вторая соната, 1912; Третья, созданная в основном еще в 1907 году, принявшая свой окончательный вид в 1917. То же самое можно сказать и о Первом фортепианном концерте, 1912). Новаторство молодого автора тем более бросается в глаза, что его сочинениям не предшествовали близкие им по характеру сонаты и концерты каких-либо других композиторов.

С первых шагов творческой деятельности Прокофьев искал новые средства выразительности. В автобиографии он пишет, что сперва стремился к нахождению «своего гармонического языка», а затем занимался поисками «языка для выражения сильных эмоций»[[627]](#footnote-628). Эти слова находят подтверждение в творчестве композитора. Действительно, вслед за ранними сонатами и Первым фортепианным концертом, где уже определяется индивидуальная манера письма Прокофьева, возникает группа сочинений иного плана: «Сарказмы» (1914), «Скифская сюита» (1915) и др. В них наблюдается обострение гармонического языка, динамизация ритма, развитие жесткой токкатности — в фортепианных пьесах — и интерес к резким тембровым сопоставлениям — в оркестровых. Чаще встречаются в них и одновременные сочетания разнородных пластов ткани, подчеркивающие дисгармоничность целого.

Во всем этом современники видели отклик молодого композитора на новейшие тенденции модернистского искусства. Недаром в рецензиях на выступления Прокофьева можно было встретить такие эпитеты, как «фортепианный кубист и футурист». Было бы, однако, ошибочным полагать, что автор «Сарказмов» и «Скифской сюиты» просто поддался влиянию моды или не {284} сумел противостоять усиливавшемуся в те годы воздействию модернизма. Дело обстояло значительно сложнее. Развитие линии творчества, названной самим композитором новаторской (мы видели, что новаторской следует считать и первую — классицистскую линию), вызвано в известной мере полемическим задором. Это был выпад еще очень молодого музыканта против многого, чуждого ему в романтических и символистских произведениях XX века, особенно же против консерваторов и академистов, боявшихся в искусстве дуновений свежего ветра. Более или менее близкая полемическая настроенность была присуща и некоторым другим представителям новейших художественных течений.

Но, конечно, для Прокофьева, как и для всех настоящих художников, побудительными причинами в его дерзостно-смелых исканиях были подлинно творческие цели. Чем более зрелым становился композитор, чем больше раскрывались перед ним контрасты и противоречия окружающий действительности, тем сильнее возникала потребность откликнуться на них своим искусством. Для этих явлений современной жизни он, естественно, искал новые и острые средства выразительности.

В приведенной характеристике собственного творчества Прокофьев вовсе не затрагивает развития им реалистических тенденций. А они, несомненно, присутствовали в его искусстве и, что весьма важно, обнаруживались все более отчетливо. Их можно явно ощутить в сочинениях классицистской линии, очень жизненных, вовсе лишенных холодного стилизаторства. В известной мере можно говорить и о конкретизации композитором образов темных сил. Во всяком случае, в шествии Чужбога и пляске нечисти из «Скифской сюиты», при всей необычности этой «варварской» музыки, гораздо больше реального, чем в «черных» экстазах поздних сонат Скрябина.

Примечательно развитие лирики Прокофьева. Вначале несколько заторможенное, оно с течением времени становится все более раскованным и индивидуализированным. В ней возникают образы чистой, бесхитростной души (лирические темы сонат, некоторые пьесы из «Мимолетностей»), наивной и трогательной поэзии детства («Гадкий утенок», на слова сказки Андерсена). И не только возникают, но и оказываются высокохудожественными. Прокофьев как бы заново открывает целую область лирики, богато представленной в музыке прошлого, но затем, в пору усилившейся психологизации искусства и увлечения сложными душевными переживаниями, оказавшейся для композиторов малоинтересной и почти недоступной.

Секрет эстетической ценности лирики Прокофьева в значительной мере обусловлен ее связями с русским музыкальным фольклором. Обратившись к этому неиссякаемому источнику, композитор использовал многие элементы народного искусства. В своей творческой работе он отчасти следовал традициям Мусоргского и Лядова, а вместе с тем проявил самостоятельность и наметил новую линию претворения песенности. Плодотворное влияние народного начала на творчество Прокофьева было исключительно важным для самоопределения композитора как русского национального художника и усиления в его произведениях жизненных элементов. В этих особенностях прокофьевских сочинений ясно сказалось резкое отличие их от многих романсов и инструментальных пьес представителей позднеромантических и символистских течений.

Иной, чем у Прокофьева, была многоплановость искусства Стравинского. В юности, в период обучения у Римского-Корсакова, начинающий композитор выказал себя последователем русских классиков XIX века, в первую очередь, своего учителя. Со второй половины 900‑х годов Стравинский испытывает влияние французских импрессионистов. Оно сказывается в оркестровой фантазии «Фейерверк», в балете «Жар-птица», в опере «Соловей» и других сочинениях. Иногда в их музыке возникают прямые ассоциации с произведениями французских мастеров. В целом, однако, эта импрессионистская линия в творчестве Стравинского оказывается своеобразной, подчиненной главенствующему воздействию творческих принципов русского искусства[[628]](#footnote-629).

Во втором балете и особенно в «Весне священной» происходит резкий стилевой поворот. Воплощение образов языческого быта вызывает к жизни новые, исключительно яркие и экспрессивные средства выразительности. Творческие искания этих лет становятся еще более разнородными. Наряду с влечением к «варваризмам», искусству буйному, динамичному, у Стравинского развивается интерес к передаче изысканнейших переживаний. Свидетельством тому могут служить «Японские миниатюры» для голоса и инструментального ансамбля, возникшие одновременно с «Весной священной».

{286} В дальнейшем, после того как Стравинский окончательно переселился за границу, его творчество переживает еще более причудливую эволюцию. Расширяется амплитуда интересов композитора к музыке разных эпох, что вызывает появление все новых опытов возрождения традиций старых мастеров, порой с элементами стилизации в духе искусства различных художественных течений.

Если Прокофьев, пройдя сложный путь исканий, стал деятельным участником строительства советской культуры, выдающимся представителем ее жизнеутверждающего гуманистического искусства, то Стравинский с течением времени все глубже погружался в пучину индивидуалистического сознания буржуазного художника. Так разошлись пути этих двух больших композиторов, вышедших из одной школы в одни и те же годы.

В «русский период» творчества Стравинского наибольшую ценность представляют три балета. В этих сочинениях композитор выступил как крупнейший реформатор жанра. Конечно, в создании новаторских постановок антрепризы Дягилева важную роль играли все соавторы балетных спектаклей, совместными усилиями которых и был достигнут высокохудожественный синтез танца, музыки и декорационного оформления, явившийся новым словом в балетном искусстве. При всем том роль композитора в этих сочинениях оказалась особенно значительной. Музыка балетов Стравинского вобрала многое из новых образов и средств выразительности, возникавших в музыкальном искусстве. По меткому выражению советского исследователя, «музыка “Весны” оказалась своеобразным сосудом с настоем новых соков, новых приемов и средств художественной выразительности; ими пользовались в той или иной мере почти все музыканты современности, в том числе даже и те, кто не принимал идейной концепции произведения»[[629]](#footnote-630). В этом особо важная роль того этапа творчества Стравинского, который принадлежит к исследуемому нами периоду.

В «Весне священной» нашла отражение тема, глубоко волновавшая современников, — ощущение новых, могучих сил, вторгающихся в мир и сметающих на своем пути старую жизнь. Впервые с такой яркостью, не только в музыкальной литературе, но и вообще в искусстве, они были запечатлены в том собирательном образе «первозданного» Адама, который в те времена начинал все более властно завладевать умами многих.

Существенно, что музыка отнюдь не производит впечатления стилизации, повествования о том, что некогда было и безвозвратно кануло в вечность. Перед слушателями возникают образы поразительно жизненные, словно выхваченные из реальной действительности. Это качество музыки способствовало тому, что слушатели воспринимали ее как выражение явлений и духа современной им эпохи.

Среди выразительных средств, интенсивно разрабатывавшихся композитором в его ранних балетных партитурах, необходимо отметить ритм, развитие его организующих возможностей, а наряду с этим и раскрепощение его стихийного начала. Обращает на себя внимание и исключительно яркая красочность музыкального языка, достигаемая путем творческого преломления приемов звукописи Римского-Корсакова и французских импрессионистов. Отметим также влечение Стравинского к одновременному сопоставлению контрастных звуковых планов, вплоть до политональных сочетаний.

К наиболее ярким страницам партитур относятся те, где эти выразительные средства используются комплексно. Таковы массовые сцены — важнейшие кульминации драматургии балетов. В них автор смело сочетает остро экспрессивную ритмику и динамику звука с колористическими приемами, усиливающими красочность музыкальной картины и создающими впечатление объемности пространства.

Взаимопроникновение выразительных приемов, свойственных различным стилевым направлениям, и органичное сочетание таких характерных для искусства начала XX века явлений, как динамизм и колористичность, — один из интересных примеров синтетических тенденций эпохи.

В произведениях композитора нашли отражение многие из важных тем современной ему жизни, вплоть до предвосхищений назревавших в ней «неслыханных перемен». Но не следует проходить мимо и той односторонности, с какой автор «Весны священной» отразил новые веяния времени. Примечательно, что в этом своем кульминационном произведении, призванном воплотить тему обновления жизни, Стравинский не дает того светлого гимна новому занимающемуся дню, каким завершает свою «Скифскую сюиту» Прокофьев (сопоставление названных сочинений представляется оправданным близостью их тематики). В этом, на первый взгляд, может быть, и не столь уж {287} значительном обстоятельстве в действительности сказались принципиальные различия мировоззрения двух композиторов, все более обозначавшиеся по мере их творческого развития и в конечном счете предопределившие глубокое различие их последующих путей в жизни и искусстве.

### \* \* \*

Как видим, в эти годы русская музыка представляла собой сложную картину крайне разнообразных творческих исканий, отразивших в опосредованном виде острейшие противоречия социальной жизни и духовной культуры того времени. Весьма сложным оказывалось для композиторов распознание и воплощение того нового, передового, что рождалось в окружающей жизни.

И, вместе с тем, чем больше изучаешь русскую музыку предоктябрьского периода, теш яснее выступают ее многосторонние и глубинные связи с нараставшим освободительным движением, с близившейся революцией. Не говоря уже о революционной песенности, где эти связи прослеживаются особенно отчетливо, их можно обнаружить — естественно в опосредованной форме — в самых различных жанрах музыкального творчества. В целом музыкальное искусство предоктябрьской поры при всех его противоречиях стало союзником величайшего социального движения эпохи, призывавшим человечество к осуществлению высоких гуманистических идеалов. Великие ценности, созданные в те годы русскими композиторами, явились одним из краеугольных камней: для строительства новой художественной культуры.

## **{****288}** Музыкальная полемика *Ю. В. Келдыш*

После 60‑х годов XIX века в России не было периода, когда бы вопросы музыки обсуждались с такой горячностью и волновали бы столь широкие слои общества, как в десятилетие между двумя революциями. Споры, которые велись на страницах музыкальной печати, отражали сложные взаимоотношения и борьбу различных творческих направлений. Критика непосредственно участвовала во всех перипетиях этой борьбы, поддерживая одни направления и отвергая другие. Вокруг новых явлений музыкального творчества, не укладывавшихся в рамки традиционных эстетических канонов, нередко завязывалась бурная полемика.

Ведущие деятели русской музыкальной критики прошедшего периода в 900‑х годах сходят со сцены, и на их место приходят другие люди, сложившиеся в иных исторических условиях и во многом отличные от своих предшественников по воспитанию, темпераменту и образу мысли.

Маститый В. В. Стасов, до конца жизни не утративший боевого духа и продолжавший со всей страстью молодых лет отстаивать эстетические идеалы демократического «шестидесятничества», опубликовал в сентябре 1906 года свою последнюю статью о музыке, отличающуюся типичным для него полемическим тоном[[630]](#footnote-631). Несмотря на то, что многое в искусстве начала XX века осталось чуждым и непонятным Стасову, он не был глух ко всему новому. Достаточно напомнить о том, как восторженно отнесся он к Третьей симфонии Скрябина, с которой познакомился всего за несколько месяцев до своей кончины[[631]](#footnote-632).

Не соглашаясь и споря со Стасовым, представители новых художественных течений начала столетия с неизменным уважением относились к личности замечательного критика-трибуна и высоко оценивали его роль в развитии русского искусства. В. Г. Каратыгин писал в связи с десятилетием смерти В. В. Стасова, как бы отвечая на выдвигавшиеся против него обвинения во вреде и ущербе, причиненными делу эстетического прогресса: «Стасовский период в истории русской критики ничего не погубил, ничему не заказал дальнейших путей развития, но он много способствовал освобождению русского искусства от всяческой условности, фальши и мертвечины… Не будь Стасова, — кто знает, по каким путям пошло бы русское искусство…»[[632]](#footnote-633)

В начале 900‑х годов заканчивает свой путь Г. А. Ларош, являвшийся антагонистом Стасова в русской музыкальной критике второй половины XIX века. Его позиции также не претерпели существенных изменений, начиная с первых печатных выступлений в 60‑х и 70‑х годах. Ларош оставался убежденным «антивагнерианцем» и «антикучкистом», считая, что все развитие музыки в послебетховенскую эпоху пошло по ложному пути.

Эстетические воззрения Лароша привели его в последние годы к частичному сближению с группой «Мир искусства». Однако эта близость, {289} была, в сущности, весьма относительной. Ларош никогда не проявлял интереса к новым художественным течениям, пропагандировавшимся «мирискусниками», так же как эти последние не могли питать сочувствия к основному направлению его музыкальных взглядов и симпатий. По общему строю мышления и характеру критических оценок он оказывался даже более далек молодым «модернистам» того времени, нежели Стасов, отталкивавший их непреклонной прямолинейностью своих суждений и требований к искусству.

Ц. А. Кюи прекратил свою музыкально-критическую деятельность в 1900 г. и в дальнейшем лишь изредка, эпизодически выступал в печати по тем или иным случайным поводам. Но если боевой дух «кучкизма» был утрачен Кюи уже задолго до того, как он выбыл из числа «действующих» музыкальных критиков, то для читателей 900‑х годов он тем более не мог быть авторитетным представителем «шестидесятнических» традиций русской музыки. Его выступления против музыкального модернизма, написанные в поверхностной фельетонной манере[[633]](#footnote-634), далеки от серьезной, обоснованной критики.

До начала второго десятилетия XX века активно продолжал выступать в печати Н. Д. Кашкин. Вдумчивость, серьезность и принципиальность оценок, характерные для этого критика, свойственны и его статьям 900‑х годов. Кашкин остается горячим приверженцем и пропагандистом русской музыкальной классики. С глубокой симпатией отнесся он и к некоторым из новых творческих явлений начала столетия (Рахманинов, Скрябин раннего и среднего периода). Но многое в музыке этих лет осталось ему чуждым и непонятным. Это и было причиной того, что после 1910 года он добровольно сходит со сцены как музыкальный критик, посвящая себя в основном музыкально-просветительной деятельности.

В начале 80‑х годов С. Н. Кругликов выступил в московской печати как боевой защитник идей Могучей кучки и пропагандист еще мало известных тогда в Москве композиторов «новой русской школы». Его ранние выступления были отмечены резко выраженной односторонностью взглядов, унаследованной им от старших представителей «кучкистской» критики — Стасова и Кюи. Со временем позиции Кругликова становятся более широкими и гибкими. Прежний «кучкист» по убеждениям, последовательно отвергавший творчество Чайковского и других, близких ему по направлению композиторов «московской школы», он теперь безоговорочно причисляет автора «Патетической» и «Пиковой дамы» к «блестящему сонму» самых великих творцов-музыкантов.

Критик старался быть в курсе всех новых музыкальных событий, реагируя на них со всегдашней своей непосредственностью и импульсивностью. Его привлекало все, в чем он ощущал жизнь, движение вперед, присутствие подлинного, неподдельного творческого дарования. Поэтому, например, он горячо приветствовал проведение в Москве цикла «Вечеров современной музыки», впервые предоставивших возможность московской публике познакомиться с произведениями Дебюсси, Равеля и других «новых» французов[[634]](#footnote-635).

{290} Тем не менее Кругликов не мог стать последовательным бойцом за новое в музыке начала XX столетия, — он был слишком связан в своих воззрениях с уже прошедшей эпохой. Новая эпоха выдвигает своих деятелей в области музыкальной критики. В середине 900‑х годов выступает на сцену группа молодежи, которая была тесно связана с новыми творческими направлениями в музыке и убежденно отстаивала позиции этого нового в печати. Среди них крупнейшее место бесспорно принадлежит В. Г. Каратыгину — высокообразованному музыканту, человеку широкого кругозора, тонкому, проницательному аналитику, одаренному к тому же страстным публицистическим темпераментом, умением писать образно, увлекательно и заражающе. Все эти качества обусловили высокий авторитет Каратыгина у современников. Многие его работы имеют значение не только интересных и ярких документов идейно-художественной борьбы начала века, но и серьезных критических исследований. По масштабам деятельности, широте суждений и способности к угадыванию нового в явлениях, еще недостаточно определившихся, он может быть сопоставлен с корифеями русской музыкальной критики классического периода. Впервые выступив в печати в 1906 году как музыкальный корреспондент журнала «Золотое Руно», Каратыгин становится в последующие годы одним из самых популярных петербургских критиков. Главной, характернейшей его чертой как критика являлся напряженный интерес к новому. При этом Каратыгину не был свойствен поверхностный, раболепный модернизм, поднимающий на щит все новое и непривычное только потому, что оно ново, и так же огульно отвергающий старое во имя ложно понимаемой «современности». Каратыгин много раз подчеркивал, что категория новизны не может служить оценочным критерием в искусстве и подлинно великие его произведения не стареют и не утрачивают силы и свежести своего воздействия оттого, что их выразительные средства не находятся на уровне обогатившихся в ходе исторического развития новейших возможностей художественной техники. «Музыка, — писал он, — неделима на старую и новую в плоскости индивидуального критерия… Бетховен относится к старому искусству, Регер — к новому. Но значит ли это, что Бетховен индивидуально-эстетически старее Регера?.. Скрябин моложе ли Глинки?»[[635]](#footnote-636)

Каратыгин преклонялся перед суровым величием музыки Баха, с обожанием относился к Шуберту, высоко оценивал Брамса, горячо любил творчество Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. Жадный интерес к новому уживался у него не только с глубоким уважением, но и искренней любовью к музыке таких композиторов-«традиционалистов», как Глазунов и Танеев.

Вместе с тем Каратыгин разделял и многие слабости тех новых течений русского искусства начала века, позиции которых он так энергично и талантливо отстаивал в области музыки. При всей тонкости критических суждений Каратыгина они не свободны от известной эстетской ограниченности и односторонней акцентировки формально-технических элементов. Отсюда его подчеркнутое безразличие к вопросам мировоззренческого порядка и идейной направленности творчества. «… Да здравствует любая идеология в творчестве, — заявлял Каратыгин, — будь лишь она способна довести его до высшей степени напряженности и красоты!»[[636]](#footnote-637)

Тенденция к обособлению искусства от насущных интересов общественной действительности, к утверждению его автономного, «самоценного» характера заставляла Каратыгина упорно и настойчиво бороться против идейного наследия 60‑х годов. Выдвигавшиеся в ту эпоху требования гражданской честности, верности жизненной правде, активного служения народному благу были, с его точки зрения опасными для искусства, так как стесняли творческую свободу художника, лишали его возможности быть «господином собственных вдохновений».

Из той же индивидуалистической позиции исходил Каратыгин и в понимании задач музыкальной критики. Он отвергал какие бы то ни; было общие нормы эстетической оценки, признавая, в конечном счете, единственной основой оценочных суждений в искусстве личное впечатление и вкус воспринимающего. Этот взгляд был особенно решительно высказан им в большой статье «Маскарад», напечатанной в 1907 году в журнале «Золотое Руно» в ответ на цикл статей Вольфинга (Э. К. Метнера) под общим заглавием «Модернизм и музыка». Метко разоблачая доктринерскую ограниченность и догматизм суждений своего противника, мобилизующего тяжеловесный философский аппарат для установления границ возможного и доступного в музыке, Каратыгин совершенно отрицает объективную {291} научную критику, опирающуюся на систему выработанных теоретических понятий и критериев. Он мечтает о том времени, «когда критика станет искусством, когда она совсем перестанет существовать как вид диалектического празднословия и, коснувшись горных вершин индивидуализма, “выродится” в прекрасные личные фантазии о критикуемой вещи»[[637]](#footnote-638).

Надо отдать должное Каратыгину, что он умел поднимать критику до уровня искусства и заражать читателя своим отношением к тем музыкальным произведениям, о которых ему приходилось писать. Но принципиальная ошибочность его взгляда на роль и значение художественной критики не требует доказательств. Провозглашая верховным началом всякого критического суждения личный вкус, Каратыгин выступал не только против догматического идеализма Вольфинга, но и против передовой литературной и художественной критики XIX столетия.

Было бы ошибочно буквально принимать на веру эти каратыгинские высказывания. В действительности он вовсе не чуждался постановки теоретических вопросов и стремился доказывать и мотивировать свои критические приговоры. Утверждая решительный примат непосредственного художественного восприятия над отвлеченным теоретизированием, Каратыгин направлял стрелы своего полемического остроумия в первую очередь против устаревших теоретических канонов, вступавших в непримиримое противоречие с живой творческой практикой современности. Отмечая, что «мы живем в эпоху жестокого кризиса старых теорий», он хорошо понимал опасность тех «ядовитых микробов художественного озорства и шарлатанства», которые особенно легко плодятся в периоды решающих исторических поворотов и крутой ломки традиций.

С течением времени Каратыгин все настойчивее стремился к выработке обобщающей музыкально-теоретической системы, которая находилась бы в соответствии с современным уровнем развития музыкального творчества и восприятия, к отысканию единого рационального принципа для объяснения музыки, как «мышления в звуках». Но, будучи по натуре больше бойцом-публицистом и практическим музыкальным деятелем, нежели ученым-теоретиком, он не пошел в этом направлении дальше отдельных опытов и общих соображений, не развил их в стройную и законченную концепцию.

При этом Каратыгин опирался не столько на исторические данные, на совокупность связей музыки с различными сторонами общественной и культурной жизни, сколько на доводы математического и естественнонаучного характера. Склонность Каратыгина к естественнонаучным параллелям, к заимствованию понятий и терминов из области точных наук для объяснения музыкальных явлений была отчасти связана с его первоначальной специальностью биолога. Но здесь сказывалась и более общая тенденция, характерная для ряда направлений музыкально-теоретической мысли XX века.

Подчеркнутый интерес к конструктивно-рационалистическим элементам музыки проявлялся и в конкретных критических суждениях Каратыгина. Этим были вызваны как преувеличенно хвалебные его оценки, так и его упорная антипатия к некоторым крупнейшим музыкальным явлениям современной ему эпохи и недавнего прошлого.

Наряду с Каратыгиным в защиту того нового, что все более определенно заявляло о себе {292} в русской музыкальной жизни предреволюционных лет, выступали и другие критики, не обладавшие, быть может, его литературным блеском, широтой и силой мысли, но убежденно отстаивавшие историческую правоту новых творческих течений. Одним из энергичных пропагандистов этих течений был А. В. Оссовский. Принадлежа к ближайшему окружению Римского-Корсакова, он навсегда сохранил глубочайшее уважение к личности и творчеству своего учителя, но не разделял его резко отрицательного, предубежденного взгляда на некоторые новаторские явления в музыке начала XX века. Вместе с группой молодых учеников Корсакова Оссовский стремился раздвинуть границы эстетических представлений воспитавшей его школы и нередко открыто противопоставлял свои взгляды по тем или иным вопросам мнению ее главы и ментора. Прямым вызовом традиционализму позиций самого Римского-Корсакова и таких старших представителей корсаковской школы, как Лядов и Глазунов, должна была прозвучать статья Оссовского «О новом в музыке», написанная по поводу очередного собрания «Вечеров современной музыки». Отмечая, что «в наши дни музыка стоит как раз на исторически поворотном пункте» и многие из ее старых форм должны будут уступить место новому, пусть еще пока не вполне определившемуся, Оссовский писал: «Говорят о сумерках нашего музыкального искусства. Думаю, вернее видеть в переживаемом времени мерцание грядущего дня»[[638]](#footnote-639). Это было недвусмысленным ответом на утверждения Римского-Корсакова, что музыка переживает период упадка и разложения, что все гармонические и оркестровые новшества Дебюсси или Рихарда Штрауса — это одна лишь «беспросветная вычура» и т. п.

Оссовский в своих суждениях был уравновешеннее и в ряде случаев объективнее Каратыгина. Глубоко ценя и уважая творчество своего учителя, он вместе с тем в полной мере сознавал величие и мощь музыки Чайковского. Преклонение перед гением Скрябина не мешало ему столь же искренно и горячо восхищаться искусством другого своего замечательного современника — Рахманинова.

Одним из центров передовой музыкально-критической мысли становится на рубеже второго десятилетия XX века московский журнал «Музыка», выходивший в свет еженедельно с конца 1910 года. Оказывая поддержку всему новому, этот журнал стремился занять объективную позицию в музыкальной современности и избегнуть какой бы то ни было «направленческой» узости и предвзятости. На его страницах находили сочувственный отклик столь различные явления, как Стравинский и Метнер, Равель и Шенберг.

Журнал уделял серьезное внимание и прошлому русской музыки, выдвигая борьбу за верное и глубокое понимание классического наследства в качестве одного из программных требований. В кратком редакционном обращении к читателям, помещенном в первых номерах журнала, отмечалось: «Полагая идею культуры неотделимой от идеи преемственности, редакция “Музыки” соединит искания нового с уважением и любовью к прошлому»[[639]](#footnote-640).

Заслугой редактора и издателя журнала В. В. Держановского было то, что он сумел организационно сплотить группу передовых музыкальных деятелей, в числе которых были и критики, и молодые, начинающие композиторы, занявшие вскоре видное место в музыкальной жизни, и некоторые из исполнителей, зарекомендовавшие себя как талантливые и активные пропагандисты нового.

Держановским были «открыты» в качестве музыкальных писателей и привлечены к сотрудничеству в журнале Н. Я. Мясковский и Б. В. Асафьев, выступления которых в большой мере определили основной облик этого издания.

Мясковский опубликовал в «Музыке» наряду с множеством небольших нотографических заметок и циклом корреспонденции о музыкальной жизни столицы под общим заглавием «Петербургские письма» также несколько более крупных статей принципиального характера. Живя в кругу интересов современности, Мясковский горячо приветствовал все, в чем он ощущал присутствие настоящего, неподдельного дарования, самостоятельность мысли и серьезное, ответственное отношение к искусству. И, напротив, поверхностное следование моде, желание быть новым и оригинальным во что бы то ни стало встречало у него резкое осуждение. Он разграничивал понятия новаторства, возникающего из внутренних органических стимулов, и «модернизма», как поверхностного следования моде.

В «Музыке» началась систематическая критическая деятельность Б. В. Асафьева {294} (с 1914 года)[[640]](#footnote-641). С его сотрудничеством в этом журнале связано появление известного псевдонима Игорь Глебов, «изобретенного» Держановским. Под тем же псевдонимом Асафьев печатался в 1916 – 1917 годах и в «Музыкальном современнике». Музыкально-критическая деятельность Асафьева-Глебова широко развернулась уже в дооктябрьские годы. За трехлетний период, до начала 1917 года, им было опубликовано более ста статей и заметок на разнообразные темы. Несмотря на то, что во взглядах и суждениях молодого Асафьева было еще много незрелого, неустоявшегося, здесь уже вырисовываются основные направления его научно-публицистических интересов. Так, в своих откликах на петербургские оперные постановки Асафьев не ограничивается только оценкой исполнения, но ставит и более общие вопросы, получившие глубокое научное раскрытие в его позднейших выдающихся трудах по русской классической опере. С классическим наследием русской оперы были связаны отдельные крупные статьи критика — разбор «Орестеи» Танеева, напечатанный в нескольких номерах журнала «Музыка», а затем вышедший в виде самостоятельной брошюры, и очерк о Мусоргском, который был написан в начале 1917 года и впоследствии с небольшими изменениями включен в состав книги «Симфонические этюды» (1922).

Одновременно Асафьев выступает и как горячий пропагандист нового. Из числа композиторов-современников его внимание и симпатии особенно привлекал Прокофьев, которому он посвятил в те годы ряд блестящих, глубоко проницательных, написанных с увлечением и страстностью статей[[641]](#footnote-642). Именно с творчеством Прокофьева связывались у Асафьева надежды на обновление русской музыки и преодоление того кризиса, к которому привели ее тенденции эстетского и формально-стилизаторского плана.

Следует отметить, что, наряду с Мясковским и Асафьевым, в тех же органах печати сотрудничал и такой критик, как Л. Л. Сабанеев, нередко поверхностно и спекулятивно использовавший лозунги новизны и современности. В статьях его немало резких, неоправданных нападок на творчество многих крупнейших отечественных композиторов прошлого и настоящего.

Среди видных деятелей русской музыкальной критики начала XX века были и более умеренные по своим взглядам писатели, симпатии которых больше склонялись к классическим традициям, нежели к молодым творческим течениям, выступавшим под знаменем решительного обновления сложившихся форм и средств художественного выражения. Наиболее влиятельным из представителей этой группы являлся Ю. Д. Энгель. Весьма плодовитый критик, в течение двадцати лет (от 1897 до 1917 года) неизменно выступавший на страницах одной из крупнейших московских газет «Русские ведомости», Энгель пользовался известностью и как лектор, педагог, участник различных музыкально-просветительных организаций. Его глубокие знания, строгая принципиальность, серьезность и вдумчивость суждений доставили ему высокий авторитет в музыкальных кругах и среди читающей публики.

К числу музыкальных писателей «умеренного» толка, акцентировавших в первую очередь необходимость глубокого и основательного усвоения классических традиций, принадлежал петербургский критик В. П. Коломийцев, который пользовался известностью как горячий пропагандист вагнеровского творчества и переводчик вагнеровских оперных текстов на русский язык.

Отношение Коломийцева к новым музыкальным течениям XX века было сдержанно критическим. Не симпатизируя этим течениям и не принимая их внутренне, он вместе с тем не становился на позиции огульного отрицания всего нового и старался разобраться в сложных музыкальных процессах современности.

Из критиков старшего поколения, начинавших свою деятельность еще в пору утверждения и расцвета творчества композиторов Могучей кучки и Чайковского, выделяется своим чутким, заинтересованным отношением к новому И. М. Кнорозовский. Он не обладал как музыкальный писатель особенно яркой индивидуальностью, и его литературная манера страдала подчас известной журналистской поверхностностью. Но, живо и сочувственно откликаясь на новые творческие явления, Кнорозовский сумел оценить некоторые из них лучше и вернее, чем более крупные по масштабу критики, стоявшие во главе борьбы за «музыкальное обновление» тех лет. В течение длительного времени (1897 – 1914) Кнорозовский возглавлял музыкальный отдел журнала «Театр и искусство», систематически выступая на его страницах в защиту Скрябина, Малера, Дебюсси, Р. Штрауса, настаивая на широкой пропаганде творчества {295} этих композиторов и других выдающихся музыкантов-современников.

В обзоре основных представителей русской музыкальной критики предреволюционного периода необходимо упомянуть имена еще некоторых деятелей, игравших большую или меньшую роль в происходившей на музыкальном фронте идейно-художественной борьбе, в отстаивании нового и защите передовых традиций отечественного музыкального наследия. Таков А. Н. Римский-Корсаков, сын великого композитора, основатель и редактор журнала «Музыкальный современник», сумевший привлечь к участию в этом печатном органе крупнейшие музыкально-научные и публицистические силы того времени. Среди постоянных сотрудников журнала мы встречаем имена В. Г. Каратыгина, А. В. Оссовского, Ю. Д. Энгеля, с 1916 года в нем печатался Асафьев.

В самом подборе сотрудников проявилась характерная для Римского-Корсакова позиция терпимости и широты вкусов, которую он сам формулировал в передовой статье первого номера как «культурное любвеобилие», что не совпадает, по его словам, с «безразличной широтой эклектизма», а является результатом «богатства и разносторонности художественного опыта»[[642]](#footnote-643).

Убежденный хранитель традиций «новой русской школы», А. Н. Римский-Корсаков примыкал к той группе молодых учеников и последователей отца, которые гораздо смелее и решительнее самого «мэтра» шли навстречу новаторским исканиям наступающего столетия. Так, его восторженное отношение к Скрябину было одним из источников постоянных споров и раскола в семье Римских-Корсаковых и кружке близко стоявших к ней музыкантов[[643]](#footnote-644). Позже А. Н. Римский-Корсаков упрекал руководителей беляевских концертов в отсутствии у них необходимой «веры в молодежь»[[644]](#footnote-645). Однако далеко не все новое встречало у него самого сочувствие и поддержку. В цитированном уже программном вступлении «От редактора» к первому номеру «Музыкального современника» он писал, как об одном из тревожных «знамений времени», о «некотором избытке в увлечениях последним словом русского музыкального искусства». «Не в этом ли спросе на “новое”, — спрашивает Римский-Корсаков по сути чисто риторически, — коренится вид упадочного искусства, который можно назвать “новаторством нарочитым” и в котором приходится видеть грех далеко не одного лишь русского искусства»[[645]](#footnote-646).

Начиная с 1912 года, на страницах «Русской музыкальной газеты» и других органов печати появляется имя Н. П. Малкова, впоследствии одного из известных советских музыкальных критиков. Как и А. Н. Римский-Корсаков, он соединял уважение к традиции с живым интересом к новому, хотя не всегда это новое оказывалось ему близким и симпатичным.

К той же группе образованных, хорошо эрудированных писателей о музыке, стремившихся к широте и объективности суждений и не связывавших себя рамками какого-нибудь одного направления, принадлежал видный педагог-пианист и деятель музыкального образования Г. П. Прокофьев. Более или менее систематично выступали по вопросам музыки в различных газетах и журналах того времени композиторы и музыканты-теоретики Ю. С. Сахновский, И. И. Крыжановский, Г. Э. Конюс, Г. А. Крейн и многие другие.

Значительное внимание музыке уделяла периодическая пресса не только Петербурга и Москвы, но и других городов с развитой музыкальной жизнью. Местные газеты предоставляли свои столбцы для текущих рецензий, а иногда и для крупных статей принципиального характера. Здесь обсуждались те же вопросы и развертывались те же самые споры, что и на страницах столичных изданий.

Имена некоторых музыкальных критиков тогдашней российской провинции были широко известны. Так, в Киеве жил и работал один из критиков старшего поколения В. А. Чечотт, связанный с кругами «новой русской школы» и по направлению своей деятельности близкий С. Н. Кругликову. Украинский композитор и музыкальный критик Б. К. Яновский, сотрудничавший в периодических изданиях Киева и Одессы, был горячим поклонником и пропагандистом русской классической музыки, выступая вместе с тем и в защиту новых творческих течений XX века. В Риге протекала деятельность Вс. Е. Чешихина, автора объемистой книги о русской опере[[646]](#footnote-647), являвшегося в течение длительного времени постоянным рецензентом газеты «Рижский вестник». В Харькове писал {296} о музыке В. И. Сокальский, племянник известного украинского композитора и музыканта-фольклориста П. Н. Сокальского, печатавшийся под псевдонимом «Дон-Диез».

### \* \* \*

Глубокие перемены во всех областях жизни отразились на самом понимании «новизны» в музыке. По сравнению с концом XIX столетия, оно очень существенно изменяется. Если тогда, скажем, д’Энди рассматривался как типичнейший представитель французского «модерна» и даже музыка Франка казалась во многом новой, то теперь этих композиторов относят уже к прошлому. В центре споров о новом во французской музыке стали произведения Дебюсси, Равеля и других французских композиторов молодого поколения. «Серьезнейшая и по времени ближайшая к нам музыкальная революция, — писал В. Г. Каратыгин, — осуществлена была именно импрессионизмом в лице наиболее типичных и талантливых представителей его — Дебюсси и Равеля»[[647]](#footnote-648). Вместе с тем Каратыгин постоянно указывал на ограниченность эстетики импрессионизма, ведущую к сужению круга художественных задач, к чрезмерной переутонченности, пассивности, созерцательному любованию красочными звуковыми деталями. Путь этот представлялся ему односторонним и не имеющим перспектив в дальнейшем[[648]](#footnote-649).

Некоторые из критических высказываний Каратыгина о Дебюсси вызвали резкую отповедь со стороны Н. Я. Мясковского, который высоко оценивал и любил творчество этого, по его словам, «несравненного поэта и, быть может, единственного действительно значительного, скажем даже, гениального композитора современной Франции»[[649]](#footnote-650).

Однако, при всем восхищении красотой и поэтичностью музыки Дебюсси эстетика импрессионизма по своей сущности оставалась Мясковскому чуждой. И он был не так уж далек от Каратыгина, когда писал об одностороннем увлечении чисто живописными тенденциями, как об одном из отрицательных симптомов переживаемого момента: «Почти все силы нынешнего восприятия и исканий направлены в сторону колорита, внешней красоты и яркости звучания; мы мечемся от пряных ароматов гармоний Скрябина к сверкающему оркестру Равеля, от ошеломляющей крикливости Р. Штрауса к тончайшим нюансам Дебюсси. В общем же у нас наблюдается явная склонность по возможности не обременять воспринимающего рассудка и… душевных сил, а доставлять пищу лишь чувствам, слуху…»[[650]](#footnote-651)

Пожалуй ни один из крупных зарубежных композиторов того времени не вызывал таких горячих споров, как Рихард Штраус, несмотря на то, что его творчество было достаточно хорошо известно в России уже с конца XIX века и многие его произведения прочно вошли в концертный репертуар. Перечитывая то, что печаталось в русской прессе начала нынешнего столетия по поводу Р. Штрауса, ощущаешь постоянные внутренние колебания и двойственность. Каратыгин со свойственной ему прямотой и искренностью признавался в непоследовательности своего отношения к Штраусу. «Есть в Германии композитор, — читаем мы в одной из его рецензий, — которого иной раз всеми силами своей души хочешь отвергнуть, а он все-таки нравится, противопоставляя всем своим грехам по части музыкального вкуса такую богатую гармоническую изобретательность, такой блеск оркестровой звучности и такой неукротимый темперамент, что забываешь про мелодическое убожество воспринимаемой музыки, про неприятную детализацию “программного” элемента, про отсутствие в ней настоящей глубины и содержательности творческой мысли»[[651]](#footnote-652).

Часто отмечалось, что «модернизм» и «декадентство» Штрауса — это в сущности только поверхностная дань времени, подлинным же складом своего дарования он чужд всего того, что обычно имеется в виду под этими определениями. «Штраус вовсе не декадент, — утверждает А. Н. Римский-Корсаков. — В нем нет ничего чрезмерно утонченного»[[652]](#footnote-653). Ту же мысль подробнее развивает В. Г. Каратыгин: «Поневоле начинаешь думать, что психический организм Штрауса в действительности абсолютно здоров, что никаких надломов и надрывов в нем нет, что по внутренней сущности своей Штраус — псевдомодернист»[[653]](#footnote-654).

{297} Штраусовскому «псевдомодернизму» Каратыгин противопоставлял творчество двух других новейших немецких композиторов — Регера и Шенберга как подлинных выразителей современного духа в музыке. Характеристика обоих этих композиторов в статье «Новейшие течения в западноевропейской музыке» не лишена меткости и проницательности. Так, отмечая своеобразную двойственность регеровского творчества, сочетающего в себе повышенную нервную возбудимость и беспокойство с тяготением к строгой классической логике музыкального мышления, критик верно угадывает психологические корни современного неоклассицизма как необходимого противовеса к экспрессионистской разорванности эмоций[[654]](#footnote-655).

Однако значение Регера было сильно преувеличено Каратыгиным. В связи с исполнением нескольких регеровских произведений на «Вечерах современной музыки» в 1906 году, когда самое имя этого композитора было еще почти неизвестно в России, Каратыгин посвятил ему восторженную статью, в которой называл Регера «исполином современной музыкальной мысли», патетически восклицая: «Да будет ему триумф!»[[655]](#footnote-656) А десятью годами позже, уже после смерти композитора, он утверждал: «Регер не только *один из первых* художников новейшей эпохи музыкального искусства, но самый первый»[[656]](#footnote-657).

Надо подчеркнуть, что это увлечение Регером не разделялось другими критиками — ни из представителей академического лагеря, ни из числа сторонников новых музыкальных течений[[657]](#footnote-658).

Не получило широкого отклика в русских музыкальных кругах дореволюционного времени и творчество Шенберга. Для Каратыгина, тяготевшего к цельному, эмоционально уравновешенному и ясному искусству, душевный склад этого композитора вряд ли мог быть близким. Но в высказываниях критика о Шенберге чувствуется любопытство перед новизной и необычностью явления и чисто рационалистический интерес к конструктивным методам организации музыкального материала.

С интересом отнесся к Шенбергу Н. Я. Мясковский, хотя его отзывы об этом, по его словам, «изумительном художнике» носят несколько двойственный характер. За исключением довольно обстоятельного отчета об исполнении «Пеллеаса и Мелизанды» в Петербурге в 1912 году под управлением автора[[658]](#footnote-659), Мясковский лишь вскользь касается Шенберга, подчеркивая искренность и оригинальность его музыки и в то же время в какой-то нерешительности останавливаясь перед его «фантастическими, бесплотно-звучащими поисками». Позднее, когда Шенберг стал главой школы, разработав свою систему «двенадцатиступенного музыкального письма», Мясковский занял отрицательную позицию к его творчеству.

В отношении Малера большинство критиков сходилось на мнении: гениальный дирижер и бесцветный композитор, лишенный собственной индивидуальности. Сила внушения малеровского дирижерского искусства была настолько велика, что оно покоряло всех, даже если трактовка Малером тех или иных классических произведений могла иногда вызывать возражения[[659]](#footnote-660). Но его сочинения, неоднократно звучавшие в Петербурге и Москве под авторским управлением и в исполнении других иностранных дирижеров, решительно отвергались критикой. Даже такие видные пропагандисты нового, как Каратыгин и Мясковский, оказались в этом смысле недостаточно чуткими.

Открыто враждебное отношение виднейших представителей русской музыкальной критики к творчеству Малера (встречавшему, кстати, гораздо более сочувственный прием в концертной аудитории), нельзя отнести за счет новизны его оркестрового письма, необычности некоторых гармонических и интонационных оборотов. Малера упрекали не в чрезмерной творческой смелости и применении рискованных новых средств, а наоборот, в эклектизме, обыденности, банальности мелодического языка. Каратыгин даже не называет его имени в своей статье «Новейшие течения в западноевропейской музыке», не считая возможным отнести его к творцам нового музыкального искусства XX века.

Лучше других сумел оценить значение малеровского творчества, как одного из наиболее выдающихся художественных явлений современности, И. М. Кнорозовский. Он отмечал у Малера «простоту, естественность и красивость» тем, соединение «крайней сложности» с изумительной «прозрачностью и ясностью» {298} полифонической ткани, своеобразие гармонии, которая, «поражая смелостью оборотов, в то же время производит впечатление естественности и непринужденности». Гигантские масштабы малеровских произведений, по мнению критика, «соответствуют величию и глубине идей автора». Кнорозовский приходит к выводу, что «в лице Малера новейшая симфоническая музыка приобрела одного из самых передовых и ярких представителей»[[660]](#footnote-661).

Эти суждения, свидетельствующие о несомненной критической проницательности автора, не нашли, однако, широкого резонанса в русской музыкальной среде тех лет. Пора настоящего признания Малера в нашей стране наступила позже.

При всем обилии и пестроте явлений русского музыкального искусства, находивших ту или иную оценку на страницах музыкальной прессы, можно выделить немногие основные «узлы полемики», стягивавшие в себе важнейшую проблематику. Один из таких узлов завязывается вокруг творчества Скрябина, Рахманинова и Метнера — трех выдающихся композиторов, которым принадлежала ведущая роль в русской музыкальной культуре первого десятилетия нашего века. Второй «узел полемики» был связан с триадой имен, привлекающих особенное внимание в начале следующего десятилетия: Стравинский, Прокофьев, Мясковский. В оценке и понимании творчества этих композиторов проявлялись сложные взаимоотношения и борьба общих эстетических тенденций, характеризовавшие развитие русской музыки в рассматриваемую пору.

Когда Каратыгин писал в 1915 году в статье «Новейшие течения в русской музыке», что Скрябин является «властителем дум» всего молодого поколения русских композиторов[[661]](#footnote-662), критик высказывал то, что уже давно получило общее признание в музыкальных кругах. Скрябин признавался крупнейшим из современных русских композиторов, а часто и величайшим музыкантом нового времени вообще. «Русская музыкальная газета», отмечая, что в музыке Скрябина «слышится гордая, протестующая славянская душа, сбрасывающая оковы музыкальных условностей», писала: «Скрябинское творчество… является, на наш взгляд, предуказанием той дороги, по которой может пойти далее русская музыка»[[662]](#footnote-663). На столбцах того же органа Б. Д. Тюнеев характеризовал крупные симфонические произведения Скрябина — «Божественную поэму», «Поэму экстаза» и «Прометей» — как «этапы современного нам прогресса музыки»[[663]](#footnote-664).

Единодушие в признании выдающегося художественного значения скрябинского творчества не исключало острых принципиальных споров о направлении его развития, об основах музыкального языка и стиля композитора. Споры о Скрябине принимают особенно острую форму с конца 900‑х годов.

В начале 1909 г. в Москве состоялся цикл скрябинских концертов, в которых были исполнены произведения разных лет его творчества, включая последнее из его крупных симфонических созданий — «Поэму экстаза». «Неделя эта, — писал Г. П. Прокофьев, — переворошила весь наш музыкальный муравейник, вызвала горячие толки и заставила еще раз попытаться отдать себе отчет в том, что такое творчество Скрябина и куда оно нас ведет»[[664]](#footnote-665). Еще более резкое столкновение мнений вызвал «Прометей», впервые исполненный в Москве 2 марта 1911 года, а несколько дней спустя в Петербурге. Если часть критики отнеслась к «Прометею» как к высшему проявлению творческого гения Скрябина, то некоторые из критиков открыто признавались в своем двойственном впечатлении от этого нового его создания.

Среди первых наиболее видная роль принадлежала Каратыгину. В темпераментной, страстно-полемической статье «О музыкальной критике вообще, о критиках Скрябина в частности и о его “Прометее” в особенности»[[665]](#footnote-666) Каратыгин обрушивается на всех авторов, высказавших те или иные критические замечания по поводу этого произведения, не допуская никаких сомнений в правомерности пути, по которому пошел здесь композитор.

Иная позиция выражена в статьях Ю. Д. Энгеля, который в целом очень высоко оценивал Скрябина, относя его к «замечательнейшим талантам» новейшего музыкального искусства, но не мог безоговорочно принять его произведений последнего творческого десятилетия. Весьма характерны как по содержанию, так и по тону две большие статьи этого критика, посвященные московским премьерам «Поэмы экстаза» и «Прометея». В них Энгель непрерывно колеблется {299} между невольным подчинением огромной силе и выразительности скрябинской музыки и столь же неодолимым протестом против того психологического, образно-эмоционального содержания, которое она в себе несет. «Много лет уже пишу я о музыке, — признавался он чистосердечно, — но никогда еще не казалось мне это так трудным, как теперь, когда приходится говорить о “Прометее”… Смущает меня мое собственное внутреннее недоумение. И оттого не могу присоединиться ни к восхищенным, ни к возмущенным»[[666]](#footnote-667).

Мотивы, заставлявшие Энгеля критически относиться к позднему скрябинскому творчеству, носили принципиальный характер. «В конце концов важен не язык, — подчеркивает он, — которому, вероятно, можно было бы со временем выучиться, — важно, что и как на этом языке говорится. И вот не лежит у меня сердце к самому духу “Прометея”»[[667]](#footnote-668).

С течением времени ощущение поражающей новизны проходило, и многое из того, что казалось вначале решительно противоречащим всем унаследованным понятиям и традициям, переставало удивлять и шокировать. Однако вопросы, возникавшие в связи с «Прометеем» и другими сочинениями позднего Скрябина, не были сняты с повестки дня. Они продолжали дискутироваться и после неожиданной, безвременной смерти композитора. Является ли тот путь, по которому шел Скрябин в последние годы жизни, предвосхищением «музыки будущего» или это временное отклонение, крайности исканий, потребующие в дальнейшем неизбежного «выравнивания» и компенсации? Этот вопрос ставился разными авторами. Молодой критик Н. П. Малков, отмечая, что усложнение гармонического языка Скрябина в поздние годы было связано с отказом от широких, рельефных мелодических построений, писал: «Это обстоятельство давало основание думать, что в творчестве Скрябина начался какой-то перелом. Мы думаем, что эта затушеванность мелодической стороны последних произведений Скрябина была временной и что по мере все большего и большего овладения новыми гармоническими средствами, приобретшими на первых порах первостепенное значение в глазах композитора, мелодическая закругленность стала бы выявляться с каждым новым произведением с возрастающей интенсивностью»[[668]](#footnote-669).

На известную односторонность позднего скрябинского стиля указывал и Б. В. Асафьев, который утверждал, что если русская музыка «не сказала в лице Скрябина последнего слова», то она должна будет развить в дальнейшем другие стороны и качества музыкального языка[[669]](#footnote-670).

В сопоставлении с именем Скрябина часто называлось имя другого крупнейшего и популярнейшего русского композитора той поры — Рахманинова. Это было вполне естественно. Оба композитора, будучи почти ровесниками, принадлежали к московской школе и учились у тех же самых педагогов, оба соединяли в себе творческую одаренность с замечательным, глубоко оригинальным исполнительским талантом, восхождение их славы совершалось одновременно и параллельно. Но в критике того времени обычно подчеркивалось то, что разъединяло Рахманинова и Скрябина, а не сближало их между собой.

Если одна часть критики не сумела оценить новаторские достижения позднего Скрябина и либо отвергла их как проявление болезненного «декадентства», либо остановилась перед ними в нерешительности и замешательстве, то для другой части они становятся непреложным критерием оценки любого нового явления в музыке. Все, что не отвечало этому критерию, объявлялось ложным, отклоняющимся от эстетической нормы или устаревшим и несвоевременным. Такая судьба постигла и Рахманинова. Именно с этого времени все чаще начинают раздаваться по его адресу упреки в отсталости, консерватизме и эпигонстве.

Тот поворот в отношении к рахманиновскому творчеству, который наступает около 1910 года, получил наиболее последовательное выражение в статье Л. Л. Сабанеева «Скрябин и Рахманинов». Отдавая должное Рахманинову как крупнейшему по дарованию композитору — одному из двух «властителей музыкальных дум» русского общества, разделяющему со Скрябиным «гегемонию» в области музыки, Сабанеев вместе с тем относится резко отрицательно к эстетическому строю и направлению творчества Рахманинова. Когда в начале 900‑х годов появился Второй фортепианный концерт Рахманинова, то он, по словам этого критика, «имел все шансы сделаться сочинением первоклассным, создающим эпоху». Но «безумный темп музыкальной эволюции» за истекшие десять {300} лет отодвинул назад многое, казавшееся еще недавно передовыми и оригинальным, и творчество Рахманинова «померкло под напором новых, еще более блестящих явлений»[[670]](#footnote-671).

Еще более сурово и неприязненно относился к Рахманинову Каратыгин, не выделявший его из многочисленной плеяды второстепенных эпигонствующих композиторов, которые, по образному выражению критика, производили «размен на мелкую монету тех богатых ценностей, что завещаны нам от щедрот великих русских художников — творцов на многие лета художественного любования»[[671]](#footnote-672). Произведения Рахманинова он зачастую вообще исключал из сферы настоящего «большого искусства», сравнивая их с пошлой и вульгарной «цыганщиной».

Были, однако, критики, занимавшие в споре о Рахманинове и Скрябине более широкую, объективную позицию и высоко оценивавшие обоих композиторов, не стремясь принизить одного за счет другого. К числу таких критиков принадлежали А. В. Оссовский, Б. В. Асафьев, Г. П. Прокофьев, Ю. Д. Энгель.

Музыка Метнера не вызывала столь ожесточенных дебатов. Если о ней и спорили, то далеко не с той страстностью, и эти споры не затрагивали широкие общественные круги.

Н. Я. Мясковский, посвятивший Метнеру одну из наиболее развернутых и принципиально важных своих статей, подчеркивал, что «творчество Н. Метнера любят очень немногие», «Метнер композитор не для толпы»[[672]](#footnote-673). Тем не менее он чрезвычайно высоко оценивал значение метнеровского творчества и относился к нему не только с уважением, но и с большой внутренней симпатией. К основным чертам метнеровской музыки Мясковский относил «неживописность», «графичность», противопоставляя в этом отношении Метнера не только Рихарду Штраусу и мастерам французского импрессионизма Дебюсси и Равелю, но и Скрябину с его гармонической утонченностью и зыбкостью колорита.

Статья Мясковского носит явно выраженную аитиимпрессионистскую направленность. Заявляя в самом начале, что он не собирается ни с кем полемизировать, автор все время ведет скрытый спор с теми, кто ставит во главу угла современного музыкального прогресса обогащение средств чувственного звукового воздействия. В чуждости Метнера подобного рода тенденциям, по мнению Мясковского, «кроется причина, почему Метнера так страстно отрицает большинство современных и критиков и музыкантов»[[673]](#footnote-674).

Нетрудно установить имена тех критиков, которых имел здесь в виду Мясковский. Это прежде всего Каратыгин[[674]](#footnote-675), сравнивавший музыку Метнера с каменистой, бесплодной пустыней, «в которой трудами замечательного ученого и богато одаренного архитектора воздвигнут великолепный храм…, но без икон и алтаря»[[675]](#footnote-676). Впрочем, несмотря на критический тон большинства своих высказываний о Метнере, Каратыгин вполне допускал «возможность симпатий» и даже «известного увлечения» его музыкой.

В связи с оценкой творчества Метнера в дореволюционной музыкальной критике нельзя пройти мимо статей его брата — Э. К. Метнера (Вольфинга), одного из видных теоретиков литературного символизма, писавшего по вопросам музыки. По понятным причинам он не выступал прямо в защиту композитора, но многие его положения, касающиеся путей развития современной музыки, если не прямо опирались на творчество его младшего брата, то были весьма созвучны художественным стремлениям последнего[[676]](#footnote-677). Метнер-Вольфинг примыкал к «правому» крылу символистов, мировоззрение которых было окрашено сильными чертами ретроспективизма. Позиции этой литературной группы нашли выражение в сборниках «Труды и дни», выпускавшихся под его редакцией издательством «Мусагет». Во вступительной статье к первому из сборников Э. К. Метнер писал, объясняя это название, что оно «подчеркивает аполлонизм… и отмежевывается от эстетства, ибо означает объединение всех видов творчества в согласном служении цели создания культуры»[[677]](#footnote-678).

При этом понятие культуры истолковывалось им абстрактно-идеалистически, в отрыве от реальной действительности. В состав этого понятия {301} он включал искусство, «философски-построенное мировоззрение», а также религию, определяя культуру как «естественно проявляющуюся власть художественного и религиозного творчества над жизнью»[[678]](#footnote-679).

Статья Мясковского о Метнере вызвала горячо сочувственный отклик у редакции «Трудов и дней». Вместе с тем позиция Мясковского была гораздо более трезвой и широкой, нежели у объединившегося вокруг этого органа печати круга литераторов. Он высказывает справедливые критические замечания по поводу стремления придать творчеству Метнера и Рахманинова какое-то «провиденциальное значение», проявившееся в статье М. С. Шагинян о Рахманинове, которая была напечатана в одном из выпусков «Трудов и дней»[[679]](#footnote-680). Статья эта, не лишенная интересных и метких наблюдений, страдает той же предвзятостью в отношении к большинству явлений музыкальной современности, которая была свойственна редактору данных сборников. Самое сближение Рахманинова и Метнера как художников, противостоящих «обесчеловечиванию современной музыки», было натянутым и искусственным, — слишком различно их творчество по своим истокам и внутреннему складу, на что указывал и сам автор статьи.

В 1910‑х годах внимание музыкальной критики привлекают новые имена композиторов молодого поколения, иногда демонстративно противопоставлявших себя своим старшим современникам. В. Г. Каратыгин называет в 1915 году Стравинского и Прокофьева рядом со Скрябиным в числе ведущих фигур современной русской музыки. «К ним, — утверждал он, — могут быть приурочены известные течения музыкальной мысли, вокруг них ведутся особенно ожесточенные споры, они являются типичными для современного русского “звукосозерцания” в его главнейших видах и формах»[[680]](#footnote-681).

Первые творческие шаги Стравинского были встречены большей частью музыкантов довольно сдержанно. Отмечая блестящий дар инструментовки молодого композитора, его чуткое проникновение в мир русских сказочных образов, некоторые критики высказывали упреки в поверхностном характере его музыки, преобладании внешнего колорита над содержательностью материала. Но уже «Петрушка» получил высокую оценку как выдающееся новаторское произведение, которому суждено сыграть крупную роль в развитии русской музыки. Особенно восторженной по тону была статья Мясковского, напечатанная в журнале «Музыка»[[681]](#footnote-682).

Безоговорочно хвалебными были также отзывы Г. П. Прокофьева и Б. Д. Тюнеева на страницах «Русской музыкальной газеты»[[682]](#footnote-683).

Отрицательную позицию занял А. Н. Римский-Корсаков, находивший «Петрушку» «вещью во многих отношениях замечательной», но «пугающей», на которой «пресекся исторический ход развития русской музыки»[[683]](#footnote-684). Двумя годами позже он повторяет эту оценку, утверждая, что Стравинский все дальше отходит от основных принципов школы своего учителя Римского-Корсакова, а в «Петрушке» — «решительно порвал с традициями этой школы и породнился с совершенно иного рода идеалами»[[684]](#footnote-685). Окончательный приговор композитору он формулирует в словах «талант с пороком», произнесенных в известной статье об опере Стравинского «Соловей»[[685]](#footnote-686).

В суждениях А. Н. Римского-Корсакова о Стравинском несомненно сказывалась известная ограниченность взглядов этого критика, связанная с охранительным отношением к наследию его великого отца. Но и В. Г. Каратыгин, писавший о «живейшей художественной радости», которую вызвало в нем знакомство с несколькими отрывками из балета в концертном исполнении, счел нужным внести в оценку его музыки некоторые оговорки: «Два упрека, пожалуй, можно сделать Стравинскому. Его музыка несколько внешнего характера, и в приемах письма чувствуется некоторое однообразие…»[[686]](#footnote-687)

Двойственный характер носила и его оценка «Весны священной»: «Впечатление ошеломляющее, но двусмысленное, — писал он после первого знакомства с музыкой этого балета. — Много нарочитого и тенденциозного в этой музыке. Но и масса интересного»[[687]](#footnote-688).

Два дня спустя Каратыгин опубликовал в газете «Речь» большой подвал с подробным разбором {302} партитуры Стравинского. Обилие новых интересных и оригинальных музыкальных находок делает, по его мнению, «Весну священную» одной из «самых необычных партитур всемирной литературы». Однако тщательный ее анализ не устранил тех сомнений и колебаний в оценке «Весны священной», которые оказываются в приведенном выше первом лаконичном отзыве Каратыгина. Подводя итоги этого анализа, он отмечает, что «ее историческое, симптоматическое значение все же превышает художественное». Даже в лучших эпизодах балета Каратыгин находит «неприятные черты»: это — «однообразие приемов, отсутствие надлежащего развития мыслей, чрезмерная тенденциозность в измышлении гармоний, одна другой страшней и ядовитей. Главное — однообразие»[[688]](#footnote-689). «Органически ли присуща таланту Стравинского известная внешность и поверхностность?» — спрашивает Каратыгин. Этот вопрос он оставляет пока открытым, считая, что ответ должен будет дать сам композитор в своем творчестве.

За несколько дней до концертной премьеры «Весны священной» в 1914 году в журнале «Музыка» появилась статья Н. Я. Мясковского с обстоятельной характеристикой музыки балета. Оценивая «Весну» как новое значительное достижение композитора, синтезирующее весь пройденный им ранее путь, Мясковский писал о праве Стравинского на признание за его музыкой «абсолютного, безотносительного значения»[[689]](#footnote-690).

Характер этой статьи Мясковского в значительной степени определялся нежеланием солидаризироваться с враждебной Стравинскому критикой, которая полностью зачеркивала ценные новаторские достижения композитора. В действительности же отношение Мясковского к «Весне» было гораздо более сложным. Отсылая статью в редакцию, он признавался, что «лично ушел достаточно далеко» от Стравинского и не испытывает «никакого личного чувства» к его музыке[[690]](#footnote-691).

Стравинскому некоторые критики противопоставляли живое и непосредственное дарование юного Прокофьева. Каратыгин подчеркивал, что при чертах наружного сходства творческий облик этих двух композиторов глубоко различен. «Искусство очаровательное, пышно нарядное, бесподобно остроумное, ослепительно блистательное, но очень внешнее»[[691]](#footnote-692) — так характеризует он музыку первого из них. Переходя к Прокофьеву, критик подчеркивает у него «вулканический темперамент, умение вливать в старые мехи совершенно новое, великолепного гармонического букета вино, искусство органически сочетать классическую строгость и стройность формы и фактуры с содержанием, в высшей степени отвечающим современному звукосозерцанию».

Именно с Прокофьевым наиболее прогрессивная часть дореволюционной русской критики связывала надежды на будущее, ожидая от молодого композитора еще более ярких и замечательных достижений, чем те, которые уже были продемонстрированы им в самом начале творческого пути.

Наряду с горячими апологетами у Прокофьева были и не менее непримиримые противники. Его творчество вызывало резко враждебное отношение не только в консервативных музыкальных кругах, безоговорочно отвергавших все новое, отклоняющееся от привычного стандарта, но и со стороны некоторых критиков, отнюдь не чуждавшихся «модернистских» новаций. Л. Л. Сабанеев открыто заявлял, что музыка Прокофьева ему не менее антипатична, чем вдохновения Стравинского. Ему принадлежало известное, многократно повторявшееся и им самим, и другими авторами определение прокофьевского творчества как отражающего «психологию современного “футбольного поколения”»[[692]](#footnote-693).

Несмотря на эти враждебные выпады, творчество Прокофьева очень быстро входило в музыкальную жизнь, покоряя даже многих своих противников неудержимой стремительностью темперамента, душевным здоровьем и энергией, ярко-индивидуальным своеобразием выражения.

В 1915 году, когда Прокофьеву было всего двадцать пять лет, Каратыгин считал возможным подвести уже некоторые предварительные итоги его художественного развития. Основную линию прокофьевского творчества он определяет как «линию в значительной мере параллельную русским живописным течениям из более левых»: «Долой всяческую утонченность и изысканность, импрессионистическую зыбкость и хрупкость, “вкусное” изящество и деликатность рисунка и колорита и да здравствует полновесная {303} сила, мощная энергия выражения, крупные линии, плотные, веские формы, насыщенные краски». На этом пути у Прокофьева, как и у близких ему по направлению представителей «левого» изобразительного искусства, бывают, по словам Каратыгина, известные преувеличения, связанные с крайностями реакции: «Сила зачастую обращается в грубость, плотность в увесистость, а насыщенность колористическая в резкость, в красочное “варварство”. Но в основе своей эта реакция проистекает из здоровых стимулов и ведет к “новой красоте”»[[693]](#footnote-694).

Эту, быть может, несколько одностороннюю характеристику творчества Прокофьева Каратыгин дополняет и корректирует в других своих работах. Так, в связи с исполнением Симфониетты в Павловске в летнем сезоне 1916 года он писал: «Сила Прокофьева — говорят — в гротеске, в остроумии, в звуковом шарже. Действительно, элемент гротеска сильно дает себя чувствовать у Прокофьева. Но наряду с гротеском какая замечательная внутренняя сила лирического воодушевления ощущается в иных созданиях прокофьевской музы, особенно Andante Симфониетты и Andante Второй фортепианной сонаты! В этих-то глубоких и сильных моментах творчества молодого композитора и должно, как мне кажется, усматривать вернейшее указание на органичность его богатого дарования, на ценность его сочинений, на то, что дальнейший рост его таланта обещает нам новые высокие художественные радости»[[694]](#footnote-695).

Прокофьев был не вполне прав, когда утверждал в своей автобиографии, что лирическая линия его творчества «оставалась незамеченной или же ее замечали задним числом»[[695]](#footnote-696). Некоторые высказывания Каратыгина и других критиков убеждают в противоположном. В небольшом монографическом очерке о Прокофьеве, относящемся к тому же году, что и только что цитированная статья, Каратыгин указывал на известную односторонность того пути, по которому развивалось творчество композитора до сих пор, и вновь подчеркивал: «В дальнейшем развитии внутренней поэзии искусства, в обогащении и углублении звуковой лирики хотелось бы видеть содержание дальнейшей эволюции прокофьевского блистательного таланта… Поскольку несомненна для меня органичность прокофьевского дарования, поскольку я не могу сомневаться, что в нем со временем получат полное выражение и те элементы искусства, которые сейчас в этом даровании заявляют о себе относительно слабо»[[696]](#footnote-697).

Наличие известных крайностей, преувеличений и даже «чудачеств» в творчестве молодого Прокофьева отмечал и Асафьев. Буйная творческая энергия композитора, по его словам, еще не достигла необходимого равновесия, и «он всегда находится в непрестанном шатании между свободой и произволом». Но главное в даровании Прокофьева, что заставляет верить в его прочную будущность, это — «здоровая искренность». «Произвола же нечего бояться, потому что русская музыка уже имеет за собой традиции и школу, а все хилое, неорганическое потухнет после недолгого тусклого мерцания. Нельзя творчество Прокофьева принимать за некий свершенный путь, неоспоримо ценный — для: этого оно недостаточно выявилось и определилось, но можно приветствовать его, как приветствуют первую ласточку»[[697]](#footnote-698).

И когда в творчестве Прокофьева наступило, по собственному признанию композитора, некоторое «смягчение нравов», наметился поворот в сторону большей лирической углубленности, сосредоточенности выражения, то Каратыгин и Асафьев были первыми, кто горячо приветствовал этот знаменательный, с их точки зрения, сдвиг, свидетельствовавший о возмужании прокофьевского таланта и достижении подлинной, высокой артистической зрелости[[698]](#footnote-699).

В 1911 году впервые появляется на страницах печати новое композиторское имя — Н. Я. Мясковского. В анонсе о предстоящем исполнении его «симфонической сказки» «Молчание» в одном из летних концертов на Сокольническом кругу «Музыка» сообщала читателю, что это — «имя молодого композитора, только что начавшего свою деятельность и почти не известного у нас»[[699]](#footnote-700). Через несколько номеров в том же журнале было отмечено, что автор симфонической поэмы «оставил в высшей степени отрадное впечатление серьезностью своих художественных замыслов, пытливостью ищущего артиста и общим благородством своего музыкального рисунка»[[700]](#footnote-701). А редактор журнала В. В. Держаловский, {304} откликаясь на композиторский дебют Мясковского, заключил свой отзыв на страницах газеты «Утро России» словами, что «в лице Мясковского в русскую композиторскую семью входит художник, от которого в будущем можно ждать многого»[[701]](#footnote-702).

Мясковский не принадлежал к числу «популярных» композиторов. Но в музыкальной среде его творчество вызывало интерес и уважение, импонируя своей серьезностью, содержательностью мысли, отсутствием внешних эффектов. Критика подчеркивала в его музыке «захватывающую глубину содержания, силу экспрессии»[[702]](#footnote-703), «взволнованность», «явный перевес чувства над разумом»[[703]](#footnote-704). «У Мясковского, — писал Г. П. Прокофьев, — я чувствую потребность “без слов сказаться душою”; чувствую, что автору этому хочется как можно глубже зафиксировать в звуках одно господствующее в его душе настроение»[[704]](#footnote-705). По словам другого критика, музыка Мясковского «не может не затрагивать души слушателя, ибо она написана кровью человеческого сердца»[[705]](#footnote-706).

К наиболее содержательным высказываниям тех лет о Мясковском принадлежит отзыв Ю. Д. Энгеля. В Третьей симфонии Мясковского, которая была отмечена рядом критиков как заметный шаг композитора на пути к утверждению им своей индивидуальности, Энгель обращает особое внимание на значение крупных симфонических форм для Мясковского: «Они избираются им не по прихоти, их требует самое существо дела, смотреть ли на него со стороны архитектонического замысла или слившегося с этим замыслом эмоционального содержания. Словом, Мясковский — не только настоящий композитор, но в смысле творческой потенциальности и настоящий симфонист»[[706]](#footnote-707).

Оценка Энгелем Третьей симфонии Мясковского не лишена доли критичности. Энгель указывает, что композитор еще не достиг в ней высшей ступени «симфонического ясновидения», которая позволила бы ему объединить разнородные музыкальные элементы в одно неразрывное целое, на чрезмерную сгущенность фактуры, недостаточное единство стиля и т. д. Те же недостатки отмечались в произведениях Мясковского и другими критиками. Большинство критиков видело в этих недостатках результат творческой неопытности композитора и выражало уверенность, что созданное Мясковским за немногие годы его деятельности дает право ожидать от него значительных по содержанию, зрелых и совершенных симфонических творений.

Приведенные высказывания прессы свидетельствуют о том, что уже в предреволюционные годы творчество Мясковского заняло достаточно определенное и самостоятельное место в русской музыке.

### \* \* \*

В поле зрения русских музыкантов и кругов, интересующихся музыкой, в те времена входит множество явлений настоящего и прошлого, которые или совсем не были им знакомы ранее, или же были известны очень поверхностно и вызывали часто предвзятое отношение. Так, лишь в начале XX века получает широкое признание в России творчество Брамса. Г. Э. Конюс констатирует в 1912 году, что «Брамс, которого так долго и упорно не хотели признавать россияне, вербует себе среди московских слушателей все новых и новых убежденных сторонников… Неизменно, бывало, холодное, вернее, враждебное, отношение к германскому неоклассику сменяется все более и более теплым»[[707]](#footnote-708).

Одновременно осваивались и явления более отдаленного прошлого. С этой точки зрения особенно показательным было движение «баховского возрождения». Отмечая важное эстетическое и общекультурное значение этого движения, Каратыгин подчеркивал живой, актуальный интерес к баховскому творчеству, в котором каждая историческая эпоха открывает все новые и новые стороны[[708]](#footnote-709).

Обращение к историческому опыту прошлого помогало решению сложных и жгучих эстетических проблем переживаемой эпохи, когда многие, казавшиеся незыблемыми нормы музыкального мышления подвергались коренному пересмотру и ломке.

С такой именно точки зрения оценивал Ю. Д. Энгель постановку одной из первых итальянских опер, созданных на рубеже XVI и XVII веков, «Дафны» Ринуччини и Гальяно, осуществленную в Москве Литературно-художественным {305} кружком: «Эта затея, сама по себе очень интересная, особенно кстати теперь, в эпоху, которую можно назвать критической для эволюции оперы, да и вообще всей музыки до теоретических ее обоснований включительно. В такую эпоху особенно важно уметь не только смотреть вперед, но и оглянуться назад; не только теоретизировать о будущем, но и учиться у прошлого»[[709]](#footnote-710).

Более широкий, непредубежденный взгляд устанавливается в целом и на классическое наследство русской музыки. Отпадают несправедливо пристрастные оценки некоторых произведений, связанные с борьбой различных группировок и течений минувшей эпохи или с враждебным отношением реакционных кругов к демократическому национальному искусству. Даже творчество Мусоргского, вызывавшее наиболее упорное и длительное неприятие, становится повсеместно признанным. Если споры о нем и не прекратились вовсе, то они касались теперь частностей, нюансов оценки.

Вместе с тем усиливаются и негативные тенденции по отношению к прошлому, являвшиеся оборотной стороной того легковесного «модернизма», который отвергал все прошедшее во имя исключительного интереса к новому. Так, Л. Л. Сабанеев в свойственном ему развязно-пренебрежительном тоне писал по поводу симфонического концерта под управлением Бруно Вальтера с программой из произведений венских классиков: «Публика в массе своей иногда любит послушать классиков, хотя, грешным делом, и позевывает на них, предпочитая им Чайковского. А нам, музыкантам, конечно, слушать классиков — совсем не интересно, даже в гениальном исполнении, ибо все это уже слышано и переслышано»[[710]](#footnote-711).

Подобные высказывания послужили поводом для полемической реплики Г. Э. Конюса в статье, посвященной бетховенскому циклу С. А. Кусевицкого: «У нас часто приходится слышать воззрение, отчасти искреннее, отчасти саморекламное, — его исповедуют в кружках ультрамодернистской музыкальной нетерпимости, — будто Бетховен отжил, а ореол, это имя окружающий, — лишь внешняя, фарисейски проявляемая музыкальная благовоспитанность. Нет ничего фальшивее и несправедливее подобного заблуждения»[[711]](#footnote-712).

Суммируя критические суждения того времени о классическом наследстве, мы можем заметить в них определенную общую тенденцию: это известное охлаждение к искусству ближайшего прошлого наряду с острым и напряженным интересом к тому, что отделено от современной эпохи значительным историческим промежутком времени и казалось иногда уже несколько архаическим. «Самое скучное искусство, — замечает однажды Каратыгин, — искусство вчерашнего дня. Наоборот, тяготение к животрепещущей современности, к последним словам музыкального искусства так часто и так легко, в силу своеобразной склонности нашей психики к контрастным вкусам, совмещается с искренней нежной любовью к старине. Plusquamperfectum и futurum как-то странно уживаются совсем рядом в нашей душе, друг друга дополняя, освежая и углубляя…»[[712]](#footnote-713)

Подобное «отталкивание» от музыкального наследства XIX века, представлявшее собой определенную эстетическую позицию, особенно отчетливо проявилось в спорах о Чайковском. Если прежние разногласия в оценке его творчества, связанные с антагонизмом «петербургской» и «московской» школ, к началу XX столетия уже в значительной степени потеряли свою остроту, то теперь оно начинает подвергаться не менее ожесточенным атакам со стороны некоторых приверженцев музыкального «модерна».

Г. Ю. Конюс, упоминая однажды о вошедшем в то время в моду на Западе пренебрежительном отношении к Чайковскому, писал: «Но решительно хочется протестовать против собственных, отечественных хулителей Чайковского (они у нас, к сожалению, имеются)…»[[713]](#footnote-714)

В связи с двадцатилетием со дня смерти Чайковского, исполнившимся в 1913 году, в «Музыкальном альманахе», изданном «Бетховенской студией», была напечатана полемическая статья в защиту творческого наследия композитора от несправедливых нападок на него, исходящих из лагеря «утонченников»-модернистов. «Я сжег все, чему поклонялся, и… не поклонился тому, что сжигал» — такова, по словам автора статьи, «формула отношения многих русских музыкантов и большей части музыкально-просвещенной публики к П. И. Чайковскому за последние десять лет»[[714]](#footnote-715).

{306} Если не считать легковесных критических «заездов» Сабанеева, то «античайковистская» тенденция получила наиболее законченное выражение у Каратыгина. Отношение Каратыгина к Чайковскому отличалось известной двойственностью. Он признавал выдающиеся масштабы дарования композитора и иногда невольно поддавался его захватывающему действию, но внутренний склад музыки Чайковского оставался ему чужд и несимпатичен. Она была для него «человечна, слишком человечна». Каратыгин видел в Чайковском лишь певца «житейских будней», неспособного подняться до высоких философских обобщений и воплощения сильных трагических конфликтов.

Своеобразной исповедью критика явилась статья «Памяти П. И. Чайковского», посвященная двадцатой годовщине смерти композитора. Статья эта в значительной мере автобиографична, Каратыгин стремится отдать себе отчет в причинах, обусловивших резкую перемену в его собственном отношении к творчеству некогда самого близкого и дорогого ему музыканта. Вспоминая о том, чем была для него музыка этого композитора в юности, о глубоком потрясении, вызванном смертью Чайковского, которая была воспринята в окружающей его среде как «всероссийское горе», критик писал: «Впервые ощутилась мною на этой почве связь моя с обществом вообще. И оттого, что тогда это случилось впервые, что Чайковскому я обязан первым пробуждением в себе чувства гражданина, члена русского общества, — дата его смерти и поныне имеет для меня какое-то особенное значение»[[715]](#footnote-716).

В дальнейшем художественные взгляды и вкусы Каратыгина претерпели значительную эволюцию, а в связи с этим изменилось отношение и к Чайковскому. На смену прежним идеалам пришли другие, и новые имена вытеснили в душе критика музыкального кумира его юности.

Из всего, что было написано в те годы о значении творчества Чайковского, лучшим и самым содержательным является статья Н. Я. Мясковского «Чайковский и Бетховен», напечатанная в «Музыке» в 1912 году. Самое сопоставление имен этих двух композиторов в заголовке статьи должно было многим показаться неожиданным и даже вызывающим, — настолько оно противоречило распространенному тогда взгляду на Чайковского, как на «приземленного», пассивного лирика, не поднимающегося ни до широкой философской проблематики общечеловеческого масштаба, ни до большой глубины и силы психологического выражения.

Избегая прямой полемики, Мясковский пишет об удивляющем его и даже «доводящем до негодования» отношении к великому русскому композитору той «музыкальной знати», которой «Чайковский никак не может прийтись ко двору», несмотря на то, что широкая масса слушателей любит его музыку и «всегда поддается обаянию его звуков»[[716]](#footnote-717).

Поводом для появления этой статьи послужило проведение С. А. Кусевицким в сентябре 1912 года в Москве, а затем в Петербурге, цикла из четырех концертов, посвященных творчеству Чайковского. Этот цикл вызвал и другие отклики в печати. Среди них выделяется большая статья Ю. Д. Энгеля, в которой высказаны верные и глубокие мысли о симфонизме Чайковского. Чайковскому, по его мнению, принадлежит совершенно особое и исключительное место среди тех великих композиторов, которые смогли в послебетховенскую пору сохранить форму симфонии живой, действенной и наполнить ее новым волнующим содержанием: «“Тесные” рамки симфонии, этой сложнейшей, веками созданной формы музыкального воплощения “многообразия в единстве”, в его руках оказались необычайно гибкими, способными к новым могучим вмещениям духа живого». В противовес утверждениям об устарелости музыки Чайковского, ее несоответствии новым запросам времени, Энгель решительно заявляет: «Чайковский из тех гениев, которые опережают свой век, которых вполне постигают только следующие поколения… Подобно Чехову, он отразил в своих созданиях целую полосу жизни, и именно русской жизни». В заключение критик высказывает уверенность, что полоса нынешней реакции против Чайковского будет непродолжительной и уступит место новой эпохе — «эпохе синтеза, когда утверждение и отрицание примирятся и создадут окончательное, проверенное опытом разночувствующих поколений отношение к Чайковскому»[[717]](#footnote-718).

Споры, происходившие вокруг творческого наследия других русских композиторов, не достигали такой остроты, как это имело место по отношению к музыке Чайковского. Речь шла не о приятии или неприятии, скажем, творчества Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского и даже не столько о мере художественной оценки их произведений, сколько об установлении {307} той или иной точки зрения на содержание и эстетическую сущность последних. Правда, Каратыгин отмечал как одну из характерных черт новейшей эпохи в развитии русского искусства — «чувствительную прогрессивную реакцию не только против идеологии Балакирева и его школы, но и против основной сущности ее музыки»[[718]](#footnote-719), и указывал на «некоторую внешнюю устарелость» этой музыки. Но тут же он призывал к осторожности в критических суждениях, восклицая: «Не будем сражаться против старых идей. Забудем их, забудем все, кроме музыки кучкистов и самих картин передвижников»[[719]](#footnote-720).

В другой своей статье, относя Первую симфонию Бородина к числу «классических» произведений, Каратыгин снова повторяет: «… Идеи музыкального “передвижничества” нашего канули в Лету, а произведения Бородина (как и несравненно более крайнего кучкиста Мусоргского) доныне живут полной жизнью»[[720]](#footnote-721). Чтобы полностью оценить эту симфонию, он предлагал взглянуть на нее «с чисто музыкальной точки зрения», отвлекаясь от всего, связанного с национально-романтическими идеалами Могучей кучки и общей идейной атмосферой 60‑х годов.

Та же тенденция к «освобождению» «кучкистского» наследия от демократических идей 60‑х годов — о долге художника перед народом, о служении искусством делу общественного прогресса, отразилась в статье Игоря Глебова (Асафьева) с выразительным, пространно формулированным заглавием: «О романтической сущности творчества Мусоргского, попутно о романтизме вообще, все — в пределах полемического ответа эпигону “передвижничества”»[[721]](#footnote-722). Написанная в виде ответа на опубликованную в том же номере журнала «Музыка» заметку, статья Асафьева имеет более «дальний прицел» и на самом деле направлена против стасовской трактовки Мусоргского как «живописца народа», художника-жанриста, бытописателя по преимуществу. Но если Стасов подходил иногда к творчеству Мусоргского с несколько односторонних позиций и не замечал некоторых его сторон, то Асафьев допускает крайности и перегибы иного рода, явно преувеличивая роль подсознательных субъективных элементов. Впоследствии Асафьев значительно пересмотрел свою точку зрения на Мусоргского, отказавшись от несостоятельных тенденциозных суждений, внушенных преходящими «веяниями времени».

Одним из решающих вопросов в отношении к русскому классическому наследию оставался вопрос о народном и национальном. Здесь сталкивались две тенденции. Одна из них, так сказать, «правоверно-кучкистская», исключала из сферы русского национального все, что выходило за рамки конкретно-жанрового и фольклористического. Другая — оценивала национальное как результат определенной ограниченности и по существу отождествляла национальное и националистическое. На этой точке зрения стоял и такой широко мыслящий критик, как В. Г. Каратыгин, который писал об «известной денационализации современной русской музыки, как об одной из ее характерных черт, приобретающих особый интерес именно по сопоставлению с националистическими увлечениями новой русской школы»[[722]](#footnote-723).

Особую позицию в вопросе о национальности искусства или о путях развития национальной русской музыки занимал Э. К. Метнер (Вольфинг). Хотя его взгляды и не имели большого количества сторонников, все же они были показательны для того времени и представляли не только индивидуальную точку зрения автора, но и определенное течение. Именно это течение имел в виду В. В. Держановский, когда писал о «принципиальных модернистах» и «тевтонистах», у которых неуспех произведений Чайковского должен вызвать радость и ликование[[723]](#footnote-724).

Во взгляде на исторические судьбы русской музыки у Вольфинга было много общего с Ларошем, с той только разницей, что Вольфинг считал основой для ее будущего высокого расцвета не строгое, рационалистически изощренное искусство нидерландских полифонистов, а традиции немецкой классической культуры. Достижения русской музыки, утверждал Вольфинг, слишком переоцениваются: «Золотого века в русской музыке не было; прямо наступил серебряный, разве так называемая Могучая кучка или такие явления, как Римский-Корсаков или Чайковский, не типичный серебряный век?»[[724]](#footnote-725) Придавая немецкой классической литературе и искусству значение всеобщего, {308} абсолютного образца, Метнер-Вольфинг выражал надежду, что «музыкальный германизм еще не окончательно вытравлен на Западе и что в недрах русского народа пробудится и даст достойные плоды своя музыкальная энергия, родственная германской настолько же, насколько родственны лирики обеих великих двоюродных наций»[[725]](#footnote-726).

В высказываниях Вольфинга о русской музыке важны не отдельные, частные оценки и суждения, а общая тенденция, сводившаяся к коренному разрыву с демократическими и реалистическими основами отечественного художественного наследства и противопоставлению им иных идейно-эстетических принципов, заимствованных из арсенала идеалистической немецкой философии. В то время, когда русская музыка победоносно утверждала свое мировое значение и многие крупнейшие композиторы зарубежных стран находили в ней источник обновления, Вольфинг отводил ей второстепенное место среди европейских музыкальных культур.

Позиции Вольфинга в этом вопросе были связаны с его философскими воззрениями, представляющими собой причудливую смесь догматического неокантианства и славянофильски окрашенного религиозного мистицизма. Однако принадлежность к тем или иным течениям и разновидностям философского идеализма имела в данном случае второстепенное значение. Отношение Вольфинга к классическому наследию русской музыки в сущности мало чем отличалось от того, которое было характерно для одного из самых непримиримых его противников по ряду других вопросов — Л. Л. Сабанеева.

Стремление принизить и дискредитировать это наследие, проявлявшееся у Вольфинга и Сабанеева, равно как и более осторожные попытки выхолостить или ослабить идейный смысл творчества великих русских композиторов прошлого, было одним из проявлений той либерально-буржуазной реакции против всей демократической русской культуры XIX века, которая получила свое законченное выражение в печально знаменитом сборнике «Вехи».

Только советская музыкальная критика, пройдя на раннем этапе своего развития плодотворный путь исканий и творческого овладения марксистско-ленинской методологией, смогла по-настоящему широко и полно раскрыть высокое идейно-художественное значение русского классического искусства, обусловленное его глубокой связью с жизнью народных масс и могучим подъемом освободительной борьбы в стране, ставшей центром мирового революционного движения. Но уже в те годы партийная большевистская печать, опираясь на идеи В. И. Ленина, настойчиво подчеркивала воспитательную роль классического музыкального наследства, как русского, так и зарубежного, и необходимость его широкой пропаганды среди трудящихся масс. Знаменательны отклики дореволюционных большевистских газет и журналов на общедоступные концерты массовых культурно-просветительных организаций, критические выступления по адресу казенных музыкальных учреждений и театров, а также некоторые из статей А. В. Луначарского, посвященные вопросам музыки. Так, его корреспонденции о «русских сезонах» С. Дягилева в Париже содержат ценные мысли и замечания по поводу мирового значения русской музыки и трактовки классических русских опер. Указывая на признанное мировое первенство России в некоторых областях искусства, Луначарский подчеркивал, что особенно блестящие победы были одержаны на Западе русской музыкой: «Мусоргский победил и широкую французскую публику и несомненно окажет (и отчасти уже оказывает) огромное влияние на оперную литературу. Но он не один, конечно. Уже и раньше известные французам Римский-Корсаков, Чайковский получили теперь другую оценку и сопричислены к лику великих европейских мастеров»[[726]](#footnote-727).

Луначарский отдавал должное инициативе Дягилева в ознакомлении европейской публики с неизвестными ей операми русских композиторов. Вместе с тем он критиковал устроителя «русских сезонов» за угождение вкусам «международных снобов» и допускавшееся им искажение исполняемых произведений. «Но да памятуют русские антрепренеры, — писал он, — что поражающая сила русского искусства заключается именно в его искренности, его “святости”. До тех пор хорош русский художник всех областей искусства, до тех пор поражает он европейца, пока сохраняется в нем пламя *служения искусству*, а когда, заразившись тлетворным буржуазным духом, он превращается в кривляку, наживалу — то успех покидает его… Быть может, Дягилев поймет это и начнет строить другой, из другого материала мост между культурой русской и культурой западной. А если он этого не сделает, то не станут ли строить такой мост помимо него?»[[727]](#footnote-728)

{309} В этих последних словах содержится недвусмысленный намек на иной путь развития искусства, отличный от буржуазного, всегда и неизбежно связанного с соображениями коммерческого порядка, с пагубной для художественного творчества зависимостью от власти «денежного мешка».

По мере приближения революционной бури Октября 1917 года у наиболее чутких музыкальных деятелей усиливалась потребность связать насущные проблемы современного искусства с событиями общественной и политической жизни. Появляется стремление найти отражение этих событий в творчестве крупнейших современных художников, объяснить их произведения, исходя не только из чисто эстетических мотивов, но и из более широких жизненных процессов, затрагивающих интересы всего человечества. Особое внимание привлекают к себе в этой связи имена двух выдающихся русских композиторов — Скрябина и Прокофьева.

Впервые вновь выступая в печати после некоторой паузы, вызванной событиями Февральской революции, Каратыгин признавался, что он не мог довольно длительное время ни писать о музыке, ни даже бывать в концертах — слишком резким диссонансом звучали для него произведения классических мастеров с бурной, накаленной атмосферой окружающей действительности, и только творчество Скрябина оказалось способно разрешить этот диссонанс. «Если кто может примирить бурно-пламенную, бурно-стремительную, стихийно-мощную напряженность революционного периода русской истории с вдохновением художественного творчества, — утверждал Каратыгин, — если кто способен с наибольшим искусством перебросить мост от кипения политических и общественных сил к метафизическому миру эстетических ценностей, если кто умеет осуществить естественную модуляцию от неукротимых порывов духа к пластике и созерцательности, то это именно Скрябин. Через него, через творчество Скрябина, смелого пловца к новым берегам искусства, лежит мой путь возвращения к вечерам и концертам, к музыкантам и певцам, к симфониям и романсам. Ибо Скрябин самый дерзкий из русских композиторов. Ибо Скрябин — самый активный русский композитор… Скрябин — революционер музыкального искусства, один из самых отважных, самых дерзостных искателей новых путей… Это искусство есть подлинно революционное искусство…»[[728]](#footnote-729)

Не менее показательна статья Асафьева о Прокофьеве под знаменательным заглавием «Путь к радости», напечатанная в газете «Новая жизнь» в июле 1917 года. Критик характеризует «Скифскую сюиту» как «первое в русской музыке провещание о найденном пути к солнцу, к свободно разлитому веселью и нескованной радости»[[729]](#footnote-730).

Эти высказывания становятся особенно знаменательными, если вспомнить, какую роль сыграло творчество обоих композиторов в советской музыкальной жизни первых лет после Октябрьской революции. Именно со Скрябиным и Прокофьевым связывались в значительной мере надежды на революционное обновление музыки. При всей нечеткости и противоречивости своих идейно-методологических позиций русская критика предоктябрьского периода сумела верно предугадать некоторые из путей, по которым пошло развитие музыкального искусства в новую эпоху.

## **{****310}** Оперный театр *Ю. В. Келдыш*

Стало общим местом положение о кризисе русской оперы в предоктябрьское десятилетие.

Этот взгляд требует известного уточнения. Жизнь оперного театра в России была в ту пору чрезвычайно интенсивной и изобиловала многими яркими, выдающимися явлениями. Но высокий расцвет оперно-исполнительского искусства особенно остро подчеркивал скудость и незначительность того, что возникало в области оперного творчества.

Новые оперы, создававшиеся и ставившиеся на сценах музыкальных театров, как правило, принадлежали композиторам, не обладавшим крупной творческой индивидуальностью. Такова, например, опера М. М. Ипполитова-Иванова «Измена», поставленная на сцене Большого театра в 1910 г. Драматургическая рыхлость произведения, однообразие и бесцветность характеристик не искупались хорошим звучанием оркестра, удобством и даже подчас известной мелодической привлекательностью вокальных партий.

Более удачна следующая опера того же композитора — «Оле из Нордланда», появившаяся на сцене Большого театра в 1916 г. Остродраматический сюжет из жизни норвежских рыбаков, колоритные бытовые сцены, в музыке которых частично использованы подлинные народные темы, наличие выразительных лирических эпизодов — все это определило известный успех оперы[[730]](#footnote-731). Однако и на ней лежит печать свойственного творчеству Ипполитова-Иванова академического благодушия, эклектизма и несамостоятельности стиля.

Совершенным анахронизмом должна была казаться в 1910 г. опера Ц. А. Кюи «Капитанская дочка», когда она промелькнула на сцене Мариинского театра. Относительно более удачными оказались в ней лирические образы Маши и Гринева. Все же, связанное с обрисовкой Пугачева и бунтарской народной «вольницы», было до крайности слабо, примитивно и фальшиво.

Не заслуживают сколько-нибудь подробного рассмотрения некоторые совсем эпизодические явления, как, например, опера ученика Балакирева и Римского-Корсакова Н. И. Казанли «Миранда» на рыцарский сюжет из времен крестовых походов или «Чудо роз» П. П. Шенка.

Опера не осталась в стороне от новых течений в области литературы и драматургии. Так, например, было написано три оперных произведения по пьесе Метерлинка «Сестра Беатриса», что несомненно явилось откликом на большой успех этой пьесы в театре В. Ф. Комиссаржевской с руководительницей театра в заглавной роли. Однако ни одна из этих опер не передавала ни тонких эмоциональных нюансов драматургии Метерлинка, ни той трепетной душевной взволнованности, которой покоряла и захватывала игра великой русской актрисы. Относительно лучше других была опера А. Т. Гречанинова, созданная под непосредственным впечатлением московских гастролей Комиссаржевской 1908 г. и поставленная в театре Зимина в 1912 г. Композитор пытался здесь «модернизировать» свой, в достаточной мере традиционный, стиль, главным образом за счет заимствований у Вагнера. В музыке его оперы слышатся явственные отзвуки «Тристана», «Кольца Нибелунга», отчасти «Парсифаля», последовательно проводится система лейтмотивов, применяются эффектные средства оркестровой звукозаписи. Однако все {311} это носит чисто внешний, условно декоративный характер.

Одной из нашумевших новинок характеризуемого периода была опера А. С. Глуховцева «Дни нашей жизни» по пьесе Л. Н. Андреева, за короткое время обошедшая оперные сцены нескольких городов. В ней привлекал прежде всего сюжет — своей «злободневностью», острым разоблачением некоторых сторон современной действительности, вызвавший, как известно, ряд затруднений при постановке андреевской пьесы на сцене[[731]](#footnote-732). Для оперного театра подобный сюжет был особенно новым. Это отмечалось в печатных откликах на московскую премьеру[[732]](#footnote-733). Однако поставленная задача была решена в опере поверхностно и примитивно. Здесь было больше стремления использовать «злободневный» сюжет как средство достижения быстрого и легкого успеха, чем серьезного интереса к актуальной современной проблематике.

Одним из привлекательных для широкой публики элементов были использованные в опере мелодии популярных песен, в частности неоднократно звучащая по ходу действия студенческая песня «Быстры, как волны, дни нашей жизни». Но это не могло возместить ни отсутствия в музыке подлинного драматизма и ярких, определенно выявленных характеров, ни ее интонационной бедности, безликости, а порой и вульгарности. Поэтому успех оперы оказался эфемерным, и она, как все перечисленные выше произведения, была очень скоро забыта.

Не стали сколько-нибудь заметным событием художественной жизни и оперы В. И. Ребикова, соединявшие декадентскую претенциозность замыслов с бедностью, примитивностью драматургии и ограниченностью музыкально-выразительных средств. Правда, некоторые критики принимали всерьез широковещательные декларации композитора, приписывавшего себе реформаторскую роль в искусстве, и сопоставляли его имя с именами таких художников, как Мусоргский и Дебюсси[[733]](#footnote-734). Но общественного признания ребиковские оперы (или, как определял их сам автор, «музыкально-психографические драмы») не получили. Только одна из них, написанная в ранние годы, завоевала некоторую известность. Это одноактная опера «Елка», где есть куски приятной лирически-выразительной, хотя и неглубокой музыки, написанной под влиянием Чайковского.

Особое место в оперном творчестве предреволюционных лет занимают «Соловей» Стравинского и «Игрок» Прокофьева — оперы двух молодых композиторов, произведения которых стояли в центре музыкальных споров того времени. Но готовившиеся постановки этих опер на Мариинской сцене не были тогда осуществлены. «Соловей» был поставлен (единственный раз в нашей стране) уже после Октябрьской революции, в 1919 г. Его постановка в 1914 г. за рубежом (Париж, Лондон) в «русских сезонах» Дягилева вызвала очень оживленные отклики в нашей отечественной печати, но более широкому кругу зрителей произведение это осталось неизвестным. Что касается «Игрока», то работа над подготовкой спектакля была прервана уже «на ходу»[[734]](#footnote-735). Опера Прокофьева единственный раз при жизни композитора увидела свет в 1929 г. в Брюсселе, и интерес к ней вновь возрождается только с середины 50‑х годов.

Новаторское значение опер Стравинского и Прокофьева неравноценно. Первая из них, при интересных характеристических штрихах и находках в области гармонического и оркестрового колорита, все же была слишком тесно связана с эстетски-стилизаторскими тенденциями мирискуснического толка, уже изжившими себя к началу второго десятилетия нынешнего века. К тому же довольно значительный временной промежуток между созданием первого и двух последующих актов «Соловья» (1909 – 1914 гг.) внес в музыку внутренний стилистический разлад. Оценивая оперу Стравинского в свете дальнейшей творческой эволюции композитора, Б. В. Асафьев писал уже в 20‑х годах: «… “Соловей” был и остался произведением переходной поры и в силу этого неспаянным. Неровность и неуравновешенность в произведениях буйных, дерзких и юных бывает совсем не плохим качеством. Но неспаянность в произведении не дерзком {312} и не буйном, а только красиво-изысканном и глубоко созерцательном, всегда бывает досадной»[[735]](#footnote-736).

Слова Асафьева о неровности и неуравновешенности дерзких и буйных юношеских произведений можно всецело отнести к другой из названных опер — прокофьевскому «Игроку». Опера двадцатипятилетнего Прокофьева по одноименному роману Достоевского была именно таким сочинением — бунтарским, дерзко-вызывающим, смело ломающим традиции жанра, в чем-то односторонним, но ярко талантливым и содержащим в себе интересные художественные находки.

Музыкально-драматургические принципы, положенные в основу «Игрока», были четко сформулированы автором в печатных выступлениях, разъяснявших сущность его творческого замысла. Верное понимание законов сцены и гибкая, выразительная декламация — таковы, по мнению Прокофьева, два условия, при которых опера может быть «самым ярким и могущественным из сценических искусств»[[736]](#footnote-737). Эти прокофьевские тезисы во многом близки тем требованиям к опере, которые выдвигались в 60‑х годах XIX века Даргомыжским и кучкистами.

«Родословную» «Игрока» принято обычно вести от «Женитьбы» Мусоргского, с которой опера Прокофьева имеет наиболее непосредственные точки соприкосновения. В известной мере могло иметь место и прямое воздействие на Прокофьева со стороны этого «опыта драматической музыки в прозе». В связи с исполнением «Женитьбы» в Москве 21 декабря 1908 г. в «Кружке любителей русской музыки» и 19 марта 1909 г. в Петербурге, по инициативе «Вечеров современной музыки», на сцене театральной школы А. С. Суворина — в музыкальных кругах возник острый интерес к оперному фрагменту Мусоргского, остававшемуся долгое время никому не известным. Некоторые критики склонны были рассматривать «Женитьбу» как произведение, способное указать новые пути современному оперному творчеству[[737]](#footnote-738).

Объективная и вдумчиво-спокойная оценка «Женитьбы» была дана несколько лет спустя Б. В. Асафьевым в рецензии на гоголевский спектакль Театра музыкальной драмы. «Самое ценное в “Женитьбе”, — писал он, — конечно, изумительная музыкальная декламация. Это — зародыш дальнейших гениальных страниц Мусоргского». В то же время Асафьев подчеркивал, что «опыт с “Женитьбой” нельзя рассматривать в плоскости, равнозначащей достижениям “Бориса” и “Хованщины”, и если таковой опыт есть путь от “Каменного гостя”, то путь не столько органический, сколько предумышленно насильственный»[[738]](#footnote-739).

Прокофьевского «Игрока» отличает столь же демонстративный радикализм в отказе от всех «условностей» оперного жанра, какой был свойствен своеобразному творческому эксперименту молодого Мусоргского. Оба композитора стремились создать музыкально-драматическое произведение, в котором музыка всецело подчинялась бы развитию сценического действия и гибко передавала все его психологические нюансы. Основной драматургической формой служил для них живой и острый диалог, построенный на выразительной декламации, свободной от всякой условной закругленности. Поэтому Прокофьев, как и Мусоргский, обращается к прозаическому тексту, сохраняя в либретто оперы значительную часть динамичных, напряженно и стремительно развертывающихся диалогов Достоевского. Он показывает своих действующих лиц в непрерывных столкновениях и словесных «поединках», лишь изредка оставляя их наедине с самими собой, в моменты углубленных, сосредоточенных раздумий.

Но, уже начиная с выбора сюжета, обнаруживается и различие в самой постановке задачи у Мусоргского и Прокофьева. Если Мусоргский стремился в «Женитьбе» найти средства для воплощения самых обыденных «мелочей жизни» и избрал своими «героями» заурядных пошлых обывателей, осмеянных в гоголевской комедии, то в «Игроке» и самая ситуация, и характеры главных действующих лиц отмечены чертами исключительности, подчас эксцентричности, общий тон лихорадочный, горячечно-возбужденный. Прокофьев многое даже заостряет и усиливает в этом отношении по сравнению с романом Достоевского. Взвинченная нервозность и ядовитый сарказм — таковы экспрессивные полюсы, к которым тяготеет действие его оперы[[739]](#footnote-740). {313} Это отразилось и на характере вокальной декламации, иногда нарочито усложненной, интонационно утрированной. Позднее сам композитор указывал на обилие в первой редакции оперы (затем неоднократно перерабатывавшейся им) «модерного рамплиссажа, который только утомлял, не прибавляя ничего, и лишь запутывал вокальную партию»[[740]](#footnote-741).

Не менее важную роль, нежели выразительно заостренная, детализированная вокальная декламация, играет в опере Прокофьева оркестровая партия. Она не только образует характерный фон, способствующий рельефному выделению и акцентуации отдельных моментов произносимого текста, но и служит средством организации драматургического целого. Именно в оркестре, живущем чрезвычайно напряженной ритмической жизнью, находит отражение общий лихорадочно стремительный темп действия. В отличие, например, от импрессионистской оперы Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда», где прозрачное, свободно текущее оркестровое сопровождение обволакивает вокальные партии и создает приглушенную поэтическую атмосферу скрытых, неясных предчувствий, тревожного томления и покорности судьбе, у Прокофьева в «Игроке» господствует четкий моторный ритм, пронизывающий все музыкальное развитие от начала до конца. Этот ритм выражается в разных формах, типичных для раннего прокофьевского творчества. Мы встречаем здесь и маршевые фигуры, и шестидольный рисунок танцевального характера в духе тарантеллы, и равномерно «бегающие» пассажи гаммообразного типа, и другие ритмические формулы, широко представленные в инструментальных произведениях молодого Прокофьева. Какая-либо одна из этих формул служит обычно основой для построения более или менее крупных отрезков, из сцепления которых образуется музыкальная форма целого. Подобный метод, типичен и для прокофьевского симфонизма, в котором сопоставление отдельных, относительно замкнутых эпизодов с постепенно нарастающим тонусом динамического напряжения преобладает над развитием в собственном смысле. Жесткий остинатный ритм оркестрового сопровождения зачастую подчиняет себе вокальную декламацию: реплики действующих лиц скорее накладываются на плотную, строго ритмически организованную оркестровую ткань, чем определяют ее фактуру. Мелос, интонационная стихия оказываются элементом второстепенным и зависимым, а не главным и первенствующим.

Сущность прокофьевского театрального симфонизма особенно ярко проявилась в последнем (четвертом) действии «Игрока» — самом развернутом и напряженном по драматизму. В центре этого действия, состоящего из трех картин, находится уникальная в своем роде сцена в игорном зале, обрамленная двумя симфоническими антрактами. Большая часть IV действия, начиная с ремарки 1‑й картины: «Неожиданно одна дикая мысль прорезывает его (Алексея) голову», представляет собой одно непрерывно развивающееся симфоническое целое. Внезапная вспышка безумной мысли в сознании Алексея музыкально отмечена резкой сменой темпа и появлением судорожно-стремительного ритмического рисунка, создающего впечатление дикой, неистовой скачки. Этот ритм, с неослабным упорством «вдалбливаемый» в последующем оркестровом антракте, неизменно напоминает о себе вплоть до заключительной сцены Алексея и Полины. Таким способом передается состояние патологической одержимости гибельной страстью, заглушающей и подавляющей все остальные чувства героя. Подобное же состояние охватывает и остальных действующих лиц — свидетелей его безрассудно-отчаянной игры. Композитор мастерски индивидуализирует реплики отдельных персонажей, участвующих в сцене рулетки, и вместе с тем показывает, что все они находятся во власти одного азартного порыва, теряя самообладание и контроль над своими действиями и поступками. Лихорадочный и в то же время четкий по рисунку, автоматически размеренный ритм оркестрового сопровождения создает атмосферу какого-то массового психоза.

Сцена в игорном зале, являющаяся идейно-драматургической кульминацией оперы, особенно ярко обнаруживает присущие этому прокофьевскому произведению элементы социально-обличительной направленности. Композитор с большой силой раскрывает губительное действие на человека денег, изобличает неудержимую жажду обогащения, которая господствует над всеми человеческими чувствами и побуждениями, уродует и извращает здоровые, естественные отношения между людьми.

Наибольшей удачей в «Игроке» сам Прокофьев считал образ Бабуленьки[[741]](#footnote-742). Бабуленька — {314} единственное из действующих лиц оперы, в музыкальной обрисовке которого есть элементы выразительной мелодической напевности, впрочем, звучащей не в вокальной партии, а в оркестре. Оркестровая тема Бабуленьки, напоминающая по своему облику некоторые мелодические построения из инструментальных произведений молодого Прокофьева (например, начальную тему Второго фортепианного концерта), отличается определенно выраженным русским колоритом. Ее значение в опере выходит за пределы индивидуальной характеристики. Впервые она звучит еще до появления Бабуленьки, при словах Алексея: «Я даже не знаю, что на свете делается, что у нас в России», и связывается с мыслью о родине. Такой же смысл имеет ее появление в виде краткой реминисценции в начале последнего акта, когда Алексей с тоской произносит: «Уехала в Москву старушка».

Типично русская песенная тема Бабуленьки контрастирует с нарочитой остротой и колючестью всего мелодико-интонационного строя оперы. Но ее эпизодические проведения остаются лишь островками на общем суровом и жестком фоне.

Многое из того, что впервые было найдено Прокофьевым в «Игроке», получило дальнейшее развитие в его последующем оперном творчестве, вплоть до таких вершин, как «Семен Котко» и «Война и мир». Это относится и к замечательному искусству оперного диалога, и к мастерству создания лаконичных, метких оркестровых характеристик, подчеркивающих не только внутренний психологический склад персонажей, но и их типические внешние приметы, и к не менее ценной способности композитора динамизировать действие, пронизывая большие его отрезки единым стремительным, активным ритмом. В то же время Прокофьев в последующие годы освобождается от тех ограничений, которые он добровольно налагал на себя в период сочинения «Игрока», значительно расширяя и обогащая круг используемых им музыкально-драматургических средств.

Отдельные яркие исключения, каким был прокофьевский «Игрок», не могли изменить общей картины несомненного снижения уровня оперного творчества в России после смерти Римского-Корсакова. Именно в эти годы возникает пресловутая теория отмирания оперного жанра, исчерпанности его ресурсов, причем опере часто противопоставляется балет. Показательна с этой точки зрения статья А. Н. Бенуа «Беседа о балете», вошедшая в состав сборника «Театр», выпущенного издательством «Шиповник» в 1908 г. Хотя автор статьи и не касается непосредственно оперы, но ряд высказываемых им положений носит явно выраженный «антиоперный» характер[[742]](#footnote-743). Основное преимущество балета перед другими драматургическими жанрами Бенуа видит в отсутствии связи со словом и конкретным понятийным содержанием. Провозглашая сферой балета «молчание и зрелище» — безмолвное созерцание красоты, как «улыбки божества», он следующим образом уточняет и поясняет это свое определение: «Напрасно называть балет немым, балет, быть может, самое красноречивое из зрелищ, так как он позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и как жесты, во всей их полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысли, низводящих их с неба на землю»[[743]](#footnote-744).

Более явное и решительное выражение указанная тенденция нашла у Каратыгина, писавшего о «принципиальной фальши оперы, *как искусственного искусства*»[[744]](#footnote-745). Свое отрицательное отношение к опере, как виду искусства, он теоретически обосновывал в большой статье «Драма и музыка». Каратыгин исходит из положения о прогрессирующей «спецификации» различных искусств в процессе исторического развития, приводившей к все большему отдалению их друг от друга. Всякие попытки установления внутренней связи и соответствия между ними Каратыгин отвергает как проявление «атавистических рудиментов древнего синкретизма»[[745]](#footnote-746). Музыка и драма, по Каратыгину, — несовместимые начала, находящиеся в коренном противоречии между собой. Поэтому будущность оперы представлялась ему неопределенной и проблематичной: «Она — искусство прошлого, отчасти — настоящего»[[746]](#footnote-747). Место оперы, по мнению Каратыгина, займет драма с музыкой, где музыке будет отведена «та роль, которая ей принадлежит в жизни»[[747]](#footnote-748).

Исходные посылки рассуждений Каратыгина были иными, чем у Бенуа. Он отвергал в {315} принципе самую идею синтеза искусств как в смысле «правды в звуках», провозглашавшейся русскими композиторами-реалистами, так и в вагнеровском ее понимании. Но выводы, к которым приходили они оба, оказывались во многом совпадающими. Отрицая оперу, как художественное целое, Каратыгин признавал право на существование за балетом именно потому, что он более условен и не претендует на жизненное правдоподобие: «Балет по существу гораздо условнее самой условной оперы. *Не потому ли* он производит более цельное впечатление, чем опера?»[[748]](#footnote-749)

Во всем том, что пишет Каратыгин о «спецификации» искусств, о необходимости строгого ограничения формально-конструктивных элементов музыки, составляющих ее подлинную сущность, от привносимых в процессе восприятия «внешних ассоциаций», ясно чувствуются отголоски свойственных критику гансликианских тенденций. Вместе с тем Каратыгин верно сумел предугадать один из путей обновления оперного жанра в ближайшем будущем. Максимальное приближение оперы к драматическому театру, изгнание из нее всего «условно оперного», намечавшееся в русской музыке уже в середине XIX века («Каменный гость» Даргомыжского, «Женитьба» Мусоргского), а затем на Западе в некоторых операх веристского типа, становится лозунгом молодого Прокофьева. Многие из высказанных здесь Каратыгиным мыслей нашли продолжение на советской почве в 20‑х годах.

Вопреки всем утверждениям об умирании оперного жанра, об отсутствии у него перспектив на будущее, опера занимала большое место и в культурной жизни широких общественных кругов, и в творческих интересах многих видных деятелей русского искусства. Уже сам по себе количественный рост оперных театров и, как правило, переполненные зрительные залы большинства из них обнаруживали несостоятельность подобных теорий.

Особенно бурный рост оперной культуры наблюдался в Москве, которая уже с конца предыдущего века становится главным притягательным центром для крупнейших мастеров музыкально-сценического искусства. Достаточно напомнить, что Москва была основной базой деятельности таких корифеев русской оперной сцены, как Шаляпин, Нежданова, Собинов, что в Москве работал в качестве оперного дирижера Рахманинов, связь которого с театром была непродолжительной по времени, но весьма значительной по результатам. Ю. Д. Энгель отмечал, что Москва «по количеству оперных театров заткнет за пояс не только Петербург, но и такие, гораздо более многолюдные старые столицы искусства, как Вена, Париж или Берлин»[[749]](#footnote-750). Бывали моменты, когда в Москве одновременно существовало до шести оперных театров. Из них было три постоянно действующих. Кроме казенного Большого театра, это частная опера С. И. Зимина, с 1907 года обосновавшаяся в обширном и хорошо оборудованном помещении Солодовниковского театра на Б. Дмитровке, и оперная труппа Народного дома, выступавшая в различных районах города. В Петербурге наряду с Мариинский театром действовал оперный театр Народного дома на Петроградской стороне, с 1910 года возглавлявшийся Н. Н. Фигнером. Кроме того различные частные оперные антрепризы выступали на сцене консерваторского театра, а в 1912 году здесь был открыт новаторский по своим установкам Театр музыкальной драмы.

Постоянные оперные театры имелись и во многих других городах страны. Некоторые из них, как, например, русские оперные театры в Киеве и Тифлисе, по своим возможностям и уровню исполнения нередко приближались к столичным. Во главе первого из них в 1907 году стал известный музыкальный деятель, племянник П. И. Чайковского Ю. Л. Давыдов, что, по общему признанию, способствовало значительному подъему работы театра. Тифлисская опера находилась в привилегированном положении по сравнению с большинством периферийных оперных театров, поскольку она была казенной и это обеспечивало ей твердую материальную базу. К городам с уже сложившимися традициями оперной жизни принадлежали Одесса, Харьков, Саратов, Екатеринбург, Казань, Пермь, Нижний Новгород[[750]](#footnote-751). Здесь ежегодно проводились оперные сезоны передвижными труппами, во главе которых стояли иногда талантливые, инициативные и глубоко преданные своему делу люди. Работе в «провинциальных» (по тогдашней терминологии) оперных театрах отдали много лет такие дирижеры, как В. И. Сук, Э. А. Купер, Л. П. Штейнберг, А. М. Пазовский, И. П. Палиев (Палиашвили). Значительный вклад в развитие оперной культуры на {316} периферии внес режиссер Н. Н. Боголюбов[[751]](#footnote-752). В периферийных театрах приобрели опыт и выдвинулись многие из артистов, являвшихся затем украшением казенных оперных сцен в Москве и Петербурге, а ряд выдающихся русских певцов (например, бас П. И. Цесевич, баритон О. И. Камионский) навсегда сохранили привязанность к провинции. В качестве гастролеров в различных городах выступали крупнейшие мастера оперно-исполнительского искусства. Так, «гвоздем» оперных сезонов в Нижнем Новгороде, проводившихся во время ярмарки в Большом ярмарочном театре[[752]](#footnote-753), бывали гастроли Шаляпина. Выезжали на гастроли и целые группы артистов столичных театров, составляя полный ансамбль нескольких спектаклей.

Условия работы провинциальных оперных антреприз в большинстве случаев были тяжелыми. Лишь немногие из них пользовались поддержкой местных городских организаций, как правило они должны были существовать на самоокупаемости. При тех больших расходах, которых требует содержание сложного и многообразного аппарата оперного театра, необеспеченным частным труппам было очень трудно сводить концы с концами. Поэтому они постоянно терпели крах и распадались, не будучи в состоянии даже завершить объявленный сезон.

Неустойчивость их материального положения приводила и к снижению художественного уровня постановок. Если провинциальные оперные труппы зачастую располагали неплохим ансамблем певцов, то гораздо труднее было обеспечить необходимый состав хора и оркестра и удовлетворительное сценическое оформление. В погоне за сборами многие труппы вынуждены были наспех готовить все новые спектакли, вынося их на публику сырыми, плохо слаженными. Так, оперная антреприза, выступавшая в Перми в 1915 г., показала за один сезон 36 опер. Понятными становятся те горькие жалобы и упреки, которые мы читаем в корреспонденции постоянного обозревателя пермской музыкальной жизни Б. М. Попова: «… “Игорь” и “Борис”, даже “Русалка” ставились совершенно спустя рукава…», «совершенно возмутительной была постановка варварски урезанной “Снегурочки”», «возмутительный оркестр», «нелепая сценическая постановка» в «Хованщине», «безжалостное, часто бессмысленное обилие купюр…, слабое знание партий певцами, плохо срепетованный хор…»[[753]](#footnote-754)

Конечно, эту резко критическую оценку нельзя распространять на все провинциальные оперные театры. Но довольно часто картина бывала близка к той, которую нарисовал автор цитированной корреспонденции. Тем не менее широкое развитие оперной антрепризы в провинции было явлением очень показательным, свидетельствовавшим о повсеместно растущей тяге к опере. Были города, в которых опера пользовалась даже большей популярностью, нежели драматический театр. По словам Н. Н. Боголюбова, в Перми (где бывали сезоны гораздо более удачные, чем тот, о котором так сурово отзывался цитированный критик) оперный театр «был центром общественной жизни города»[[754]](#footnote-755). Тот же деятель, превосходно знакомый с музыкально-театральной жизнью российской провинции, характеризует Витебск 900‑х годов, насчитывавший перед первой мировой войной всего около 100 тысяч жителей, как «городок, фанатически любивший оперу»[[755]](#footnote-756).

В дореволюционной музыкальной прессе казенные оперные театры постоянно подвергались критике за репертуарную косность, невнимание к новым, свежим творческим явлениям, случайность выбора произведений для постановки. Во многих случаях эта критика была справедливой и обоснованной. Консервативное бюрократическое руководство императорских театров очень медленно, с трудом откликалось на требования жизни и нередко руководствовалось при постановке опер мотивами, не имеющими ничего общего с объективной оценкой их художественных качеств. Только этим можно объяснить появление на такой первоклассной сцене, как сцена Мариинского театра, дилетантски беспомощного «творения» светской дамы М. А. Данилевской «Призраки» или эклектичной оперы высокопоставленного сановника А. С. Танеева «Метель».

Но при всех своих недостатках репертуар русских оперных театров отличался в целом большой широтой и разнообразием. Вряд ли какая-нибудь из зарубежных оперных сцен могла в этом отношении конкурировать с двумя ведущими музыкальными театрами России — Мариинский и Большим. Сошлемся на суждение {318} французского композитора и музыкального писателя Альфреда Брюно, посетившего Россию в 1903 году. Приводя в своем отчете текущий оперный репертуар Мариинского театра, состоявший из 23 названий, он восклицал: «Должен ли я еще привлекать особое внимание к важному значению этих цифр, должен ли я сравнивать их с ограниченным числом постановок, имевших место за это же время в Парижской “Национальной академии музыки”…»[[756]](#footnote-757)

Описанный французским наблюдателем сезон отнюдь не был исключительным, та же самая цифра — 23 оперы — фигурирует в отчете о деятельности Большого театра за сезон 1907 – 1908 годов, а репертуар Мариинского театра в том же сезоне насчитывал 30 опер.

Существенна, однако, не только количественная, но и качественная сторона. Просматривая репертуарные сводки крупнейших русских оперных театров дореволюционного десятилетия, мы находим в них наиболее значительные образцы русского и зарубежного оперного творчества XIX и начала XX веков, а отчасти и более раннего времени. Этот репертуар непрерывно пополнялся и обогащался новыми произведениями.

Начало 1907 года было ознаменовано событием такого масштаба в жизни русского оперного искусства, как постановка «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова Мариинский театром. Годом позже опера была поставлена и на сцене Большого театра в Москве. Несмотря на некоторые свои уязвимые стороны, отмечавшиеся в прессе, эти постановки были связаны с выдающимися актерскими достижениями, в числе которых прежде всего должно быть отмечено гениальное исполнение партии Гришки Кутерьмы И. В. Ершовым.

Не менее широкий общественный резонанс вызвало и появление на сцене последней корсаковской оперы «Золотой петушок», увидевшей свет уже после смерти композитора. Интерес к этой опере обострялся содержавшимися в ней элементами недвусмысленной политической сатиры. Постановка «Золотого петушка» натолкнулась на серьезные цензурные препятствия и сопротивление реакционных чиновно-бюрократических кругов. Лишь после длительной борьбы владельцу Московской частной оперы С. И. Зимину удалось сломить это сопротивление и то ценою ряда урезок и искажений текста либретто: царь Додон был превращен в «воеводу могущественного царя», а воевода Полкан, соответственно также пониженный в чине, стал именоваться полковником. В таком виде опера шла на сцене вплоть до Февральской революции 1917 года.

Осенью 1909 года «Золотой петушок» появился сразу на двух оперных сценах Москвы — у Зимина (премьера 24 сентября) и в Большом театре (премьера 6 ноября)[[757]](#footnote-758). Оба спектакля имели огромный успех, чему способствовали общий высокий уровень музыкального исполнения (дирижеры Э. А. Купер и В. И. Сук), отличный актерский ансамбль, включавший выдающихся певцов (в спектакле Большого театра участвовали А. В. Нежданова — Шемаханская царица, А. П. Боначич — Звездочет), и красочность сценического оформления (декорации И. Я. Билибина и К. А. Коровина).

Среди откликов печати на первые постановки «Золотого петушка» особый интерес представляет статья известного журналиста А. В. Амфитеатрова. В связи с этими спектаклями он выдвигал общий вопрос об идейно-воспитательной и политической роли русской оперы. Иронизируя над «смехотворными» искажениями цензуры, не могущими скрыть и замаскировать настоящего адреса корсаковской сатиры, Амфитеатров писал: «“Золотой петушок” Н. А. Римского-Корсакова — лебединая песня великого творческого таланта и первый крупный опыт музыкальной сатиры в самом остром и широком смысле слова — вновь выдвинул на сцену старый русский спор: политическое ли дело музыка и прилично ли музыкантам волноваться общественными вопросами и интересами настоящего, чтобы подчинять их отражениям жизнь и движение своего искусства?» Ссылаясь на ряд исторических примеров, демонстрирующих неразрывную связь русской классической оперы с передовыми общественными идеями своего времени, автор статьи заключает: «Наша лирическая сцена была политическою с самой ранней зари своей»[[758]](#footnote-759).

Событием крупнейшего, не только художественного, но и общественного значения явилась постановка «Хованщины» в Мариинском театре в 1911 г. Эта постановка не была «абсолютной премьерой». Со времени своего появления на сцене Мамонтовской оперы в 1897 г. «народная музыкальная драма» Мусоргского {319} неоднократно ставилась в различных городах, в том числе и в частных оперных театрах Петербурга и Москвы. Но на казенную сцену доступ ей был закрыт. Только благодаря инициативе Ф. И. Шаляпина, который выступил в спектакле 1911 года и как исполнитель партии Досифея, и как режиссер, дирекция императорских театров отказалась от своего предвзятого отношения к одному из величайших произведений русского оперного искусства, и «Хованщина» обрела «права гражданства».

Причины столь упорного и длительного игнорирования «Хованщины» казенными театрами были двоякими. Консервативных руководителей этих театров несомненно отпугивали новизна и сложность творческого замысла Мусоргского, который не мог быть до конца понят в то время даже наиболее ревностными и искренними защитниками композитора. Но кроме того особую настороженность у правящих кругов могли вызывать и некоторые конкретные моменты в содержании оперы. Откликаясь на исполнение «Хованщины» в 1907 году частной оперной труппой, выступавшей в Большом зале Петербургской консерватории, «Русская музыкальная газета» замечала: «Вероятно, она (“Хованщина”) и поныне состоит под надзором цензурных или синодских чиновников»[[759]](#footnote-760). В следующем номере того же издания сделана была попытка — правда, довольно поверхностная — провести параллель между историческими событиями, показанными в «Хованщине», и политической жизнью современности: «Тот же смутный период, та же борьба…, подкуп, донос, убийство, даже ссылка. Чем не снимок с нашего времени?»[[760]](#footnote-761)

Хотя шаляпинская постановка, блиставшая великолепным исполнительским ансамблем (Шаляпин — Досифей, две Марфы — Е. И. Збруева и Е. Ф. Петренко, И. В. Ершов — Голицын, П. З. Андреев — Шакловитый), не во всем точно раскрывала сущность авторского замысла, неоправданными были допущенные в ней огромные купюры, общее впечатление от спектакля было очень сильным и глубоким. В печати голос нововременца М. М. Иванова, пытавшегося всячески принизить великое творение Мусоргского и делавшего весьма скептические прогнозы относительно его сценического будущего, остался почти одиноким. Вся же передовая критика горячо приветствовала появление «Хованщины» на сцене крупнейшего оперного театра.

Вслед за «Хованщиной» утверждается на сцене и последняя, неоконченная опера Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Так как некоторые части этой оперы были лишь эскизно намечены композитором, то ее постановка была связана с необходимостью самостоятельной компоновки имеющегося авторского материала и дописывания отдельных сцен. Над завершением «Сорочинской ярмарки» работало несколько лиц, в том числе А. К. Лядов, В. Г. Каратыгин, Ц. А. Кюи. Различные ее редакторские варианты были поставлены в Москве в Свободном театре К. А. Марджанова (1913) и в Петербурге в театре Музыкальной драмы (1917). Хотя и сами редакции, и некоторые моменты в сценической трактовке оперы могли вызывать возражения[[761]](#footnote-762), но включение в оперный репертуар {320} еще одного неизвестного ранее произведения русского композитора было неоспоримой заслугой всех, кто этому способствовал.

Театры стремились расширить свой отечественный репертуар и за счет забытых русских опер, по тем или иным причинам давно не появлявшихся на сцене. Если попытки возродить такие произведения, как, например, «Кавказский пленник» Кюи или «Купец Калашников» Рубинштейна, не могли рассчитывать на успех, то постановки «Каменного гостя» Даргомыжского, независимо от того, каковы были достоинства и недостатки каждой из них в отдельности, имели большое принципиальное значение и нашли широкий и разносторонний отклик в художественных кругах. Это было связано с актуальностью тех проблем, которые выдвигал сам композитор в своем реформаторском произведении. Вопросы преодоления оперной условности, соотношения оперного и драматического театров, взаимопроникновения музыки и слова или — шире — речевой интонации — остро волновали в ту пору всех, так или иначе соприкасавшихся с областью музыкально-театрального искусства.

В конце 1906 года «Каменный гость» в обновленной редакции Римского-Корсакова был поставлен в Большом театре. Позже состоялись две постановки «Каменного гостя» на петербургских оперных сценах, следовавшие с небольшим интервалом времени одна за другой: в декабре 1915 г. его показала Музыкальная драма, а в январе 1917 г. — Мариинский театр.

Интересной была постановка «Орестеи» С. И. Танеева в Москве в театре Совета рабочих депутатов, созданном на базе оперы Зимина, 23 сентября 1917 г. Не блеснув особенно значительными артистическими достижениями, этот спектакль привлек внимание своим оформлением и работой режиссера. Художник Ф. Ф. Федоровский и режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский стремились приблизить постановку к стилю древнегреческой трагедии и, по признанию прессы, достигли в этом известного успеха[[762]](#footnote-763).

Велась работа и над произведениями, занявшими уже прочное место на сцене и вошедшими в «золотой фонд» классического оперного репертуара. В числе возобновлений русской классики, содержавших в себе существенно новое, можно назвать постановки «Бориса Годунова» у Зимина в 1908 году и «Князя Игоря» в Мариинском театре годом позже. В зиминском «Борисе» критика особо отмечала сильное впечатление от пронизанной духом народного бунтарства сцены под Кромами[[763]](#footnote-764). В «Игоре», наряду с великолепным составом исполнителей (П. З. Андреев — Игорь, Ф. И. Шаляпин — Владимир Галицкий, Е. И. Збруева — Кончаковна), восхищала работа художника К. А. Коровина, по эскизам которого были выполнены декорации, и балетмейстера М. М. Фокина, создавшего в картине половецких плясок, по словам В. Г. Каратыгина, «дивную симфонию красок, движений, мятущихся в огненном океане силы и страсти»[[764]](#footnote-765).

В области зарубежного оперного репертуара самым значительным явлением было бесспорно {321} освоение вагнеровского творчества. Оперы Вагнера уже с начала 900‑х годов занимают важное место в репертуаре русских музыкальных театров. В 1900 – 1905 годах в Мариинском театре были осуществлены постановки всех четырех частей «Кольца Нибелунга». В 1907 году они были исполнены последовательно, в виде законченного цикла. В дальнейшем подобные циклы проводились ежегодно, вплоть до начала первой мировой войны.

Спектакли вагнеровского цикла проходили в торжественной, праздничной обстановке. А. В. Оссовский отмечал необычную серьезность и внимание, с которыми публика слушала музыку Вагнера и следила за развертыванием действия его грандиозной драматической тетралогии[[765]](#footnote-766). Спектакли широко обсуждались в специально музыкальной и общей прессе.

Самым сильным в исполнении «Кольца нибелунга» был блестящий музыкальный ансамбль, во главе которого стоял один из выдающихся интерпретаторов Вагнера — Э. Ф. Направник[[766]](#footnote-767). И. В. Ершов как исполнитель вагнеровских теноровых партий не имел себе равных во всем мире. Созданный им образ могучего юного героя Зигфрида, по общему признанию, принадлежал к высочайшим достижениям вокально-сценического искусства. Несравненной партнершей Ершова была лучшая вагнеровская певица того времени Фелия Литвин, специально приглашенная для участия в спектаклях «Кольца». Превосходная Брунгильда была найдена и в лице М. Б. Черкасовой — драматически одаренной певицы с большим и красивым голосом. Обладатель мягкого, певучего баса В. В. Касторский оказался отличным Вотаном.

С большим успехом шли на сцене того же театра и другие оперы Вагнера. Много разноречивых суждений вызвала постановка «Тристана и Изольды» в 1909 году, явившаяся первой работой Вс. Э. Мейерхольда в качестве оперного режиссера. Но эти споры не касались музыкальной стороны, находившейся на неизменно высоком уровне, а выступление Ф. Литвин в заглавной женской партии было оценено критикой как «одно из лучших созданий» выдающейся артистки. Премьера «Мейстерзингеров», состоявшаяся 20 марта 1914 года, завершила серию вагнеровских постановок столичной казенной оперы. Сезон 1913 – 1914 года был кульминационным по числу вагнеровских спектаклей. В репертуаре Мариинского театра числилось 8 опер Вагнера, т. е. почти все его выдающиеся музыкально-сценические произведения, за исключением «Риенци» и «Моряка-скитальца», а также драмы-мистерии «Парсифаль», монопольное право сценического исполнения которой принадлежало, в соответствии с завещанием композитора, основанному им театру в Байрейте.

В 1913 году истекал срок авторского права, и «Парсифаль» был поставлен сразу на десятках оперных сцен в разных странах мира. Инициатива первого сценического показа этой вагнеровской оперы в России принадлежала А. Д. Шереметеву. Силами руководимого им Музыкально-исторического общества был подготовлен спектакль, публичная премьера которого состоялась 21 декабря 1913 года на сцене {322} петербургского Народного дома. Однако недостатки исполнения помешали этому спектаклю стать подлинным художественным событием.

Вслед за Петербургом произведения Вагнера утверждаются и на оперных сценах других городов, в первую очередь Москвы. В вагнеровских спектаклях Большого театра были яркие актерские достижения. Л. В. Собинов дал новую трактовку образа Лоэнгрина, ставшую образцом для многих певцов, выступавших в той же роли. И. А. Алчевский — Зигфрид если и уступал в чем-то Ершову, то должен быть все же отнесен к выдающимся исполнителям этой труднейшей партии. Под управлением дирижеров В. И. Сука и Э. А. Купера великолепно звучал оркестр и общий художественный уровень исполнения был необычайно высок.

Произведения Вагнера становятся неотъемлемой составной частью репертуара всех более или менее крупных оперных театров, и постановки их готовились обычно с большой тщательностью. Так, при работе над постановкой «Валькирии» в Киеве известный антрепренер С. В. Брыкин специально командировал режиссера Н. Н. Боголюбова и дирижера И. Г. Пагани за границу для ознакомления со спектаклями мюнхенской оперы, славившейся образцовым исполнением Вагнера[[767]](#footnote-768). Корреспондент «Русской музыкальной газеты», сообщавший о премьере «Валькирии», утверждал, что «лица, видевшие эту музыкальную драму на Мариинской сцене, решительно отдают преимущество киевской постановке»[[768]](#footnote-769).

Пытались ставить Вагнера и «бродячие» оперные труппы, выступавшие в различных городах, и даже иногда любительские кружки. Уже в конце 90‑х годов XIX века мы встречаем «Тангейзера» в репертуаре некоторых провинциальных театров. Позже шли в разных городах и «Лоэнгрин», и «Тристан и Изольда», и другие вагнеровские оперы.

В печати по адресу столичных театров высказывались упреки в чрезмерном увлечении Вагнером в ущерб творчеству русских композиторов. Так, «Русская музыкальная газета» при подведении итогов сезона 1913 – 1914 года в Мариинском театре, отмечая, что наибольшее количество спектаклей пришлось на вагнеровские оперы, выражала сомнение в разумности и оправданности такого положения[[769]](#footnote-770). Б. В. Асафьев в этой же связи, обращал внимание на то, что на наших казенных сценах далеко не полно и не всегда в лучшем исполнении представлено оперное творчество Римского-Корсакова. Он предлагал осуществить специальный цикл корсаковских спектаклей, сделав «Мариинский театр тем для опер Римского-Корсакова, чем являются Мюнхен и Байрейт для опер Вагнера»[[770]](#footnote-771). Но, хотя эти упреки в пристрастии к вагнеровским операм и были до известной степени обоснованны, постановки опер Вагнера принадлежали к самым крупным достижениям русского оперного театра в начале века. Выдающийся художественный успех многих из них свидетельствовал и о значительном росте оперно-исполнительской культуры и о возросшем уровне эстетических запросов аудитории.

Среди зарубежных оперных композиторов XX века наиболее популярным в России был Пуччини. Если на исходе прошлого столетия его «Богема» могла еще шокировать музыкантов академического склада и была воспринята некоторыми критиками как «декадентское» произведение, то к концу 900‑х годов и «Богема», и «Тоска», и «Чио‑Чио‑сан» уже никого не отпугивали своей новизной и необычностью, заняв прочное место на сценах русских оперных театров. Ставились и последующие оперы Пуччини. В 1913 году Зимин познакомил московскую публику с его «Дочерью Запада»[[771]](#footnote-772), впервые увидевшей свет в Нью-Йорке за три года до этого.

В этом же году в Мариинском театре состоялась постановка «Электры» Р. Штрауса. Это была первая встреча русской публики с оперным творчеством композитора, уже достаточно хорошо и давно известного в России по его симфоническим сочинениям. Стилистически «Электра» принадлежит к наиболее сложным, радикально-новаторским произведениям Штрауса и представляет собой крайнюю точку экспрессионистских тенденций в его творчестве. Поэтому понятно и то впечатление сенсации, почти публичного скандала, которое произвела ее петербургская постановка. Л. С. Санинский {323} характеризовал оперу на страницах «Музыки» как проявление «современного варварства»[[772]](#footnote-773). Еще более негодующим был тон письма Е. М. Петровского, помещенного в следующем номере того же журнала. Свою оценку спектакля критик резюмировал в словах: «Искусство — в опасности»[[773]](#footnote-774). От такой чисто эмоциональной реакции отличалась своей вдумчивостью и серьезностью позиция В. Г. Каратыгина, посвятившего премьере «Электры» пространный газетный подвал. Несмотря на достаточно критическое отношение к этой опере Штрауса, как и вообще к творчеству ее автора, Каратыгин признавал, что «постановку “Электры” в Мариинском театре нельзя не отнести к числу наиболее примечательных культурно-художественных фактов сезона»[[774]](#footnote-775).

Выдающимся по своему значению фактом была и постановка «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси в 1915 году в театре Музыкальной драмы, также явившаяся «всероссийской премьерой». Впрочем, она не вызвала столь бурной и шумной реакции, отчасти, быть может, потому, что творчество Дебюсси рассматривалось иногда как уже пройденный этап в развитии музыкального искусства и ему противопоставлялись другие, более молодые течения[[775]](#footnote-776), отчасти же из-за малоудачной, бледной постановки, не передававшей тонкого поэтического аромата этого произведения.

Глубоко знаменательные сдвиги происходят в начале XX века в области культуры оперного исполнения. Никогда еще с такой решительностью и широтой не ставился вопрос о том, что оперный театр должен подчиняться общим требованиям реалистического театрального искусства, о тесном взаимопроникновении музыкального и драматического начала в опере, о преодолении условных, бессодержательных оперных штампов. Название сатирической пьесы «Вампука», показанной театром «Кривое зеркало» в 1909 году, становится нарицательным для обозначения той театральной фальши и бессмыслицы, которые укоренились и стали привычными в опере.

{324} В изменившемся взгляде на общие принципы оперного исполнительства и задачи актера-певца в опере сыграли решающую роль три основных фактора. Первым из них была деятельность мамонтовской оперы, выдвинувшей Шаляпина и других артистов, соединявших высокое вокальное мастерство с глубиной драматического проникновения в образ, стремившихся подчинить все средства театрального воздействия наиболее полному и впечатляющему выявлению авторского замысла.

Вторым существенным фактором было влияние реалистических принципов Московского Художественного театра. Методы и конкретные творческие достижения Художественного театра становятся известного рода эталоном, которым руководствовались и многие постановщики при создании оперных спектаклей, и критики, оценивавшие результаты их работы. Автор зарубежной корреспонденции, в которой сообщалось о большом успехе «Евгения Онегина» на сцене дрезденского оперного театра в 1909 году, писал, касаясь постановочной стороны спектакля: «Следует вообще заметить, что с тех пор, как принципы мейнингенцев и Станиславского, произведя целую революцию в театральном деле, сделались общим достоянием, опера стала считаться с этим положением и в постановке подошла ближе к действительности…»[[776]](#footnote-777) Ссылки на спектакли Художественного театра в качестве образца постоянно встречаются в газетных и журнальных рецензиях того времени, посвященных отдельным оперным постановкам.

Третий и, может быть, наиболее важный момент — это окончательное и широкое утверждение на сцене в рассматриваемый период наиболее выдающихся классических образцов русского оперного реализма. Только на основе замечательных по своей жизненной глубине и правдивости произведений Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова могли сформироваться такие мастера оперно-сценического реализма, как Шаляпин или Ершов. Уместно напомнить, что писал Ф. И. Шаляпин о значении оперной драматургии для создания певцом выразительного сценически-музыкального образа: «Жизненность и правдивость сценического образа в оперном произведении всегда будет зависеть от его творцов, то есть композитора в первую очередь и автора текста во вторую очередь. Подобных опер я знаю немного. Кроме произведений Мусоргского, нет, кажется, других опер, которые здесь следовало бы назвать»[[777]](#footnote-778).

При всей уникальности и неповторимости своего гениального дарования Шаляпин не был одинокой фигурой в русском оперном театре начала века. Он с наибольшей силой и яркостью воплотил в своей могучей артистической индивидуальности то, что представляло главную, ведущую тенденцию развития оперно-исполнительского искусства эпохи. «Шаляпинское» в большей или меньшей степени было присуще и другим крупнейшим его мастерам. Речь идет не о вольном или невольном следовании трактовке Шаляпина в партиях его репертуара, хотя и это в известном смысле показательно. Образы, созданные {325} великим артистом, обладали такой огромной убеждающей силой, что было невозможно не поддаться их внушению. Шаляпинская манера исполнения, шаляпинский грим и костюм в партиях Мельника, Бориса, Мефистофеля приобрели настолько всеобщее значение, что кажется, будто эти образы такими родились у авторов и не могут быть представлены иначе. Но главное все же не в этом, а в самом подходе к созданию музыкально-сценического образа, в методах работы над ролью, ставших со времени появления Шаляпина уже обязательными для каждого культурного, мыслящего оперного артиста.

Эпоха «чистого» вокалиста, пленяющего лишь красотой и совершенством своего пения, безвозвратно ушла в прошлое. Артист, выступающий на оперной сцене, должен был соединять в себе певца и актера, создающего целостный, законченный синтетический образ. Показательна в этом отношении параллель между Шаляпиным и другим прославленнейшим русским оперным певцом того времени — Л. В. Собиновым. По характеру своей творческой индивидуальности, не говоря уже о различии их оперного «амплуа», они очень сильно отличались друг от друга. Однако, когда мы знакомимся с тем, как Собинов работал над своими партиями, используя самые разнообразные источники для того, чтобы «войти в образ», с какой тщательностью относился он ко всем деталям внешнего и внутреннего облика своих персонажей, окружающей их среды и исторической эпохи, то убеждаемся, что он был артистом одной школы с Шаляпиным — школы русского театрального реализма. Идеальная слиянность музыкального и сценического начала была тем, что сильнее всего впечатляло в исполнении Собинова. Этим определялось его превосходство над таким блестящим вокалистом, как Д. А. Смирнов, который по качеству голоса и мастерству владения им мог соперничать с Собиновым, но не выдерживал сравнения с ним в смысле артистизма исполнения.

Высшим творческим достижением великого артиста был образ Ленского: «… Собинов, — писал многолетний наблюдатель и летописец жизни русского оперного театра Э. А. Старк, — осуществил двойную задачу: раскрыл полностью все чары музыкального лиризма Чайковского, до тонкости постиг всю его музыкальную идею, — это была задача музыкальная; с той же глубиной вскрыл он пушкинский образ, — это была задача драматическая. То и другое, музыкальное и драматическое, сплелось в теснейшей гармонии, и в результате родилось создание сценического искусства, единственное по своему совершенству и неповторимое»[[778]](#footnote-779).

Такой же гармоничностью и глубиной проникновения в характеры действующих лиц отличалось искусство А. В. Неждановой как оперной артистки. Ее исполнение убеждало прежде всего правдой вокального образа. При сдержанности внешнего сценического рисунка она передавала всю гамму переживаний своих героинь средствами необычайного по красоте тембра, гибкости и богатству оттенков голоса. Один из исследователей исполнительского творчества Неждановой пишет, характеризуя ее трактовку партии Татьяны в «Евгении Онегине» Чайковского: «За немногими исключениями {326} певицы “играют” Татьяну, а Нежданова пела ее и делала это так искусно, что пение оказывалось основой, существеннейшим элементом игры…»[[779]](#footnote-780)

Если воспользоваться понятиями, возникшими в ходе позднейшего спора о путях развития оперно-сценического искусства, — «играющий певец» и «поющий актер», то надо будет сказать, что для описываемого периода характерен по преимуществу первый тип. Это была пора высокого расцвета русской вокальной школы, выдвинувшая блестящую плеяду великолепных по своим природным данным и мастерству певцов. Но, по крайней мере, лучшие из них стремились овладеть и основами драматического искусства. В. П. Шкафер, начавший свою деятельность как певец в мамонтовской опере, затем выступавший как режиссер на казенных оперных сценах Петербурга и Москвы, подчеркивал, что «труппа Мариинского театра не только хорошо вела оперу под управлением Э. Ф. Направника, но она и “играла”»[[780]](#footnote-781). Называя далее, наряду с «премьерами» Мариинского театра, также и целый ряд исполнителей не главных, «характерных» партий, Шкафер отмечал, что «все они были истинными художниками сцены».

Обратимся к некоторым характеристикам уже цитированного Э. А. Старка. Драматический тенор А. М. Давыдов, выступавший на сцене Мариинского театра, по его словам, с честью выходил из соревнования с И. В. Ершовым в ведущих партиях вагнеровского репертуара. Выше всякого сравнения был он в сложной роли злобного, коварного карлика Миме из «Кольца Нибелунга»: «Получалось впечатление полного гармонического слияния пения и игры. Исполнитель все время был в образе»[[781]](#footnote-782). К лучшим ролям Давыдова принадлежала партия Хозе, которую он проводил «в приемах настоящего драматического мастерства»[[782]](#footnote-783). Но особенно ярко раскрылось его драматическое дарование в партии Германа из «Пиковой дамы». Герман Давыдова был, по словам Старка, «значительнее, нежели Герман у Фигнера», «без того налета мелодраматизма, которого не чуждо было исполнение Фигнера»[[783]](#footnote-784). Отличие Давыдова от Фигнера — артиста старой романтической школы, явившегося первым исполнителем этой роли в опере Чайковского, заключалось, в частности, в особом внимании к музыкальной декламации, мастерстве выразительного произнесения фразы.

Одним из самых выдающихся представителей оперного реализма в начале XX века был И. А. Алчевский, соединивший огромное, зачастую поражавшее своей виртуозностью вокальное мастерство с исключительным даром художественного перевоплощения. Его артистическая индивидуальность отличалась очень большой многогранностью. Он был и великолепным Германом, и одним из лучших исполнителей героических вагнеровских партий, и не имевшим себе равных на русской сцене Радамесом в «Аиде». Присущее ему тонкое мастерство нюансировки музыкально интонируемого словесного текста проявилось в исполнении роли Дон-Жуана из «Каменного гостя» Даргомыжского. Алчевский был артистом драматического склада, особенно удавались ему моменты высокого эмоционального накала, требующие сильной, напряженной экспрессии. «Чем патетичнее, чем насыщеннее страстью был драматический момент, — свидетельствует Старк, — тем краски исполнения Алчевского становились горячее, ярче, увлекательнее. Предела здесь, казалось, нет. Нервная напряженность передачи доходила до крайней степени захвата зрителя, который с затаенным дыханием следил за малейшими оттенками этой взволнованной музыкально-драматической выразительности и разражался под конец бурными аплодисментами»[[784]](#footnote-785).

Наряду с искусством таких артистов, как Ершов, Давыдов, Алчевский, примером нового отношения к созданию оперного образа могло служить исполнение женственно-обаятельной, изящной М. Н. Кузнецовой. Не обладая выдающимися чисто голосовыми данными, она достигала высокой художественной законченности общего впечатления благодаря соединению тонкой музыкальности с тщательно продуманной отделкой сценического рисунка роли, пластичностью игры[[785]](#footnote-786). «Кузнецова обладала чувством формы и линии, — читаем мы у того же автора, — вследствие чего пластическая сторона роли составляла постоянную ее заботу… Каждый ее сценический персонаж получал выразительную пластику, соответственную его характеру; она умела без конца разнообразить {327} походку и жесты, всю общую манеру себя держать…»[[786]](#footnote-787)

Это свободное владение всеми средствами сценической выразительности и умение подчинить их единой цели создания целостного музыкально-драматического образа позволили Кузнецовой свежо и интересно исполнить партию Кармен, мало соответствовавшую характеру ее голоса (лирико-колоратурное сопрано). Выступление артистки в этой роли в 1908 году было отмечено критикой как яркое и значительное художественное событие[[787]](#footnote-788).

Мы ограничиваемся лишь немногими примерами для того, чтобы проиллюстрировать новые тенденции в русском оперно-исполнительском искусстве предреволюционного периода. Можно было бы назвать в этом плане еще многие имена. Среди них — лирическое сопрано А. Ю. Больска, не уступавшая Кузнецовой ни по законченности музыкально-сценического воплощения образа, ни по гибкости и многогранности дарования, превосходные меццо Е. И. Збруева и Е. Ф. Петренко, могучий баритон П. З. Андреев, словно предназначенный природой для партий русских витязей-богатырей Руслана и Князя Игоря, В. И. Касторский, у которого редкий по красоте голос («лирический бас») сочетался с глубоким проникновением в образ, артист высокого интеллекта и культуры А. П. Боначич, наряду с замечательным исполнением драматических теноровых партий, оказавшийся великолепным Звездочетом в «Золотом петушке»[[788]](#footnote-789), более молодые по возрасту {328} певцы, полностью раскрывшие свое дарование уже в советский период, — К. Г. Держинская, Е. К. Катульская, В. Р. Петров, Г. С. Пирогов и множество других.

Для коренной и глубокой реформы оперного театра недостаточно было, однако, наличия хороших певцов, способных к драматически осмысленному исполнению своих ролей. Необходимо было еще единое руководящее начало, которое бы направляло усилия большого и разнообразного по составу коллектива участников оперного спектакля к одной цели, по одному общему руслу. Иначе говоря, должен был быть достигнут подлинный ансамбль — и музыкальный, и драматический. Эта задача становится основной и решающей в области оперного исполнительства. Мамонтовская опера только поставила ее, но не смогла решить достаточно последовательно и радикально.

В поисках путей практического решения этой важнейшей проблемы деятели оперного театра обращались к примеру передовых драматических театров и, прежде всего, Московского Художественного. «Заговорили о реформе, — писал Ю. Д. Энгель, — о возможности и необходимости создать Художественный оперный театр по образцу Художественного драматического театра»[[789]](#footnote-790).

Одним из основных пунктов той критики, которой подвергались казенные театры, было именно отсутствие в их деятельности ясно осознанного направления и единой воли, могущей согласовать между собой и спаять в одно нераздельное целое все компоненты сложного по составу художественного агрегата, именуемого оперным спектаклем.

Многие постановки Мариинского и Большого театров отличались великолепным музыкальным ансамблем, который обеспечивался замечательным составом певцов-солистов, первоклассными хорами и оркестрами, наконец, блестящим мастерством дирижеров, возглавлявших музыкальное руководство обоими театрами. Значительно более интересным, новым и свежим стало оформление спектаклей благодаря привлечению к постоянной работе таких талантливых художников, как А. Я. Головин и К. А. Коровин. Но богатейшие возможности, которыми располагали казенные театры, не могли быть полностью реализованы из-за консерватизма и отсталости общей системы их работы. В этих театрах еще сохранялась ставка на отдельных выдающихся солистов, чувствовавших себя гастролерами-одиночками, а не равноправными членами коллектива. Некоторые спектакли предоставлялись в «неотъемлемую собственность того или иного исполнителя»[[790]](#footnote-791), забота же об ансамбле отходила на второй план. Стремление к показной роскоши и пышности оформления часто оказывалось неоправданным и противоречащим характеру исполняемых произведений. Обозреватель московской оперной жизни следующим образом формулирует впечатление от большинства спектаклей Большого театра: «Высокое художественное наслаждение дает хор, оркестр, иногда и артисты, дивный пир для глаз часто {329} представляет вид сцены, но нет *целого*, нет *художественной оперы*»[[791]](#footnote-792).

Оперный театр не мог оставаться в стороне от общего движения эпохи и вынужден был считаться с передовыми завоеваниями всего современного театрального искусства. Взгляд на оперу как на органическое художественное целое, в основе которого должна лежать определенная драматическая идея, получал все более широкую поддержку как во вне, так и внутри самих музыкальных театров, среди наиболее прогрессивных его творческих деятелей. Отсюда возникала необходимость пересмотра и обновления привычных, укоренившихся методов работы. Этот поворот к новому совершался медленно и с большими трудностями, но все же он происходил. Частные оперные театры оказывались, как правило, мобильнее и оперативнее казенной сцены, воспринимавшей те или иные новшества большей частью уже после того, как они становились достаточно общепризнанными. В 900‑х годах впервые складывается настоящая оперная режиссура, появляется новый тип режиссера, который не ограничивал свою задачу тем, чтобы «развести» участников спектакля, расставить их по местам, разработать общий план действия и основные мизансцены, а стремился найти средства для наиболее убедительного выявления заложенных в произведении мыслей и подсказать актерам верную трактовку образов. Режиссер становится одной из центральных фигур в жизни оперного театра и, наряду с дирижером и художником, относится к числу «сотворцов» спектакля.

Большинство оперных режиссеров новой формации воспиталось на принципах Художественного театра, некоторые же из них были непосредственными учениками и сотрудниками К. С. Станиславского. Это прежде всего А. А. Санин, прославившийся своими постановками русских классических опер («Русалка», «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Псковитянка») в парижских и лондонских спектаклях, организованных С. П. Дягилевым. Ему же принадлежала первая постановка «Соловья» Стравинского в Париже в 1914 году. Санин поставил также ряд оперных спектаклей в петербургском Народном доме и «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского в Свободном театре К. А. Марджанова. Последователем школы Художественного театра считал себя и В. П. Шкафер.

Одной из самых интересных личностей в области оперной режиссуры был П. С. Оленин. Начав свою творческую деятельность как певец в частной опере С. И. Мамонтова, он показал себя драматически одаренным, вдумчивым артистом, но вокальные данные его были ограниченны. Первые его режиссерские работы на сцене Большого театра в начале 900‑х годов не отличались особенной новизной и яркостью. Оленин как режиссер раскрылся в опере Зимина, где он осуществил, начиная с 1907 года, много постановок, привлекших внимание своей жизненностью, внутренней убедительностью и: разнообразием выдумки.

Постановка Олениным «Орлеанской девы» Чайковского в 1907 году была отмечена как значительное событие, шаг по пути к реалистической реформе оперного театра[[792]](#footnote-793). Критика {330} писала об этой постановке, как о проявлении «нового курса» на оперной сцене[[793]](#footnote-794). В отзыве на постановку «Хованщины» у Зимина в 1910 году обращалось внимание на массовые сцены, в которых режиссеру удалось совместить цельность впечатления с множеством интересных деталей[[794]](#footnote-795). Умение динамизировать массовые народные сцены, насытить их движением и жизнью было вообще одной из сильных сторон Оленина, как можно заключить на основании имеющихся в нашем распоряжении печатных отзывов.

Исходя из конкретного художественно-образного строя и драматургических особенностей каждого произведения, Оленин умел найти и подчеркнуть в нем главное, наиболее существенное и характерное. Соответственно этому он применял и различные приемы сценического оформления. Например, в оленинской постановке оперы Пуччини «Девушка с Запада» (или «Дочь Запада») критикой отмечались «реальность» и «естественность»[[795]](#footnote-796). Постановка же оперы М. М. Ипполитова-Иванова на библейский сюжет «Руфь» была осуществлена в условно-картинном плане: режиссер «придал этой постановке вид живых картин в темной раме. Выработаны позы пластичные и покойные»[[796]](#footnote-797). «Удивительные образцы находчивости и подлинной художественности», «большое режиссерское искусство» — в таких выражениях отзывалась пресса о постановочных работах Оленина.

Отзывы о постановках А. А. Санина в Народном доме до известной степени сходны с тем, как оценивались критикой лучшие из спектаклей, поставленные Олениным в опере Зимина. В частности, и в них подчеркивалось мастерство постановки массовых сцен. В «Князе Игоре», «Борисе Годунове» и «Майской ночи», как мы читаем в одной из рецензий, — «Санин заставил на сцене жить не только артистов…, но даже и хор…»[[797]](#footnote-798)

Если вспомнить, что Н. Ф. Финдейзен, критикуя показную пышность и безвкусицу «польского» действия в «Иване Сусанине» на сцене Мариинского театра, рекомендовал взять за образец аналогичную сцену в пушкинском «Борисе Годунове» у московских «художественников»[[798]](#footnote-799), то приведенный отзыв становится очень показательным. Неподвижность, статуарность хоровых масс в опере были тем, против чего восставали и боролись многие из передовых деятелей русского реалистического искусства. Постановочные методы Художественного театра позволили оживить оперный хор, превратив его из чисто декоративного, «фонового» элемента в равноправного участника действия — «коллективное действующее лицо» оперы.

Сенсационным событием оперной жизни явилась уже упоминавшаяся выше постановка «Хованщины» Ф. И. Шаляпиным в 1911 году на сцене Мариинского театра. Взять на себя функции режиссера Шаляпина побудила неудовлетворенность постановками казенной оперы, отсутствием в них цельности и единства, что, по его мнению, могло оказаться особенно губительным для такого произведения, как «Хованщина»[[799]](#footnote-800). Строго говоря, эту работу Шаляпина нельзя было рассматривать как первый его режиссерский опыт. Он всегда не только пел и играл, но и режиссировал в спектаклях, шедших с его участием. Шаляпинский «деспотизм» по отношению к своим партнерам-певцам, нередко распространявшийся и на дирижера и руководителя сценической постановки, был общеизвестен. Резкость и категоричность, с которыми он диктовал свои требования, бывали причиной пресловутых шаляпинских скандалов, привлекавших зачастую широкое общественное внимание. Но есть немало свидетельств и того, как он помогал артистам найти ключ к верному пониманию роли и подсказывал им средства раскрытия образа. У Шаляпина всегда складывалась единая, законченная концепция всего спектакля в целом, и, если он не находил взаимного контакта с другими исполнителями или чувствовал, что режиссерская или дирижерская трактовка произведения расходится с его собственным пониманием, это нарушало его творческое состояние и мешало последовательному осуществлению им своего актерского замысла. Работа исполнителей над образами стояла в центре внимания Шаляпина-режиссера и при постановке «Хованщины». Высказывания участников спектакля дают ясное представление о том, как Шаляпин работал с каждым исполнителем в отдельности, добиваясь в итоге целостного ансамбля, основанного на глубоком внутреннем контакте всех его членов и единстве понимания задач спектакля. «Шаляпин-режиссер, это что-то невероятное, недосягаемое, — говорил И. В. Тартаков. — … Он чувствует ситуацию {331} сразу умом и сердцем и при этом обладает в совершенстве даром передать другому свое понимание роли… Шаляпин одинаково гениален в показывании и сценической и музыкальной стороны роли». В аналогичном духе высказывался И. В. Ершов: «Шаляпин великолепно ставит оперу. Правда в искусстве одна, но нужно суметь понять правду. Шаляпину дано от бога понимать эту правду и сообщать ее другим»[[800]](#footnote-801).

Если бы мы захотели кратко определить основное качество шаляпинской режиссуры, то следовало бы сказать, что Шаляпин принадлежал к тому типу режиссера, который К. С. Станиславский охарактеризовал словами: «режиссер — повивальная бабка». Он видел свою задачу в том, чтобы помочь рождению актерских образов и достигнуть внутреннего единства их трактовки, не навязывая какой-либо заранее предустановленной формы сценического решения спектакля.

У Шаляпина-режиссера были и слабые стороны. Перенося свое внимание на актера, как создателя живого человеческого образа, он пренебрегал некоторыми другими важными компонентами оперного спектакля. Это отразилось и на постановке «Хованщины», вследствие чего оценка спектакля в целом оказалась двойственной. Наряду с безраздельным восторгом в прессе звучали и критические голоса.

Среди них наибольшего внимания заслуживает отзыв А. Н. Бенуа. Признавая самый факт появления на казенной сцене «народной музыкальной драмы» Мусоргского большим и радостным событием, он далеко не во всем соглашался с тем, как она была поставлена в Мариинском театре. Неудачным и не соответствующим духу произведения находил Бенуа оформление, выполненное К. А. Коровиным. В режиссерском решении, по его мнению, был ряд «провалов», к числу которых он относил выход Ивана Хованского в первом действии, хор раскольников, проходящих мимо дома Голицына, — во втором, «пробуждение стрельцов» в третьем действии[[801]](#footnote-802). Эти моменты принадлежат к узловым народным сценам «Хованщины». Если вспомнить еще о том, что значительная часть второй картины четвертого действия с шествием стрельцов на казнь опускалась, то придется констатировать, что те сцены, где непосредственно действует народ, масса, мало интересовали Шаляпина по сравнению с драмой отдельных действующих лиц.

Таким образом, при всем ценном, что внес Шаляпин в создание высокохудожественного исполнительского ансамбля на оперной сцене, он все же не стал настоящим организатором спектакля в целом. Актер перевешивал в нем самом режиссера, обязанного координировать и связать воедино все линии действия внешнего и внутреннего.

В 1909 г. впервые выступил на режиссерском поприще В. А. Лосский — впоследствии один из видных советских оперных режиссеров. Он поставил на сцене Большого театра «Кавказского пленника» Кюи. До этого Лосский прошел десятилетний путь оперного певца, создав себе репутацию талантливого характерного актера («бас-буффо»). Личный актерский опыт имел большое значение для его режиссерской работы, на что он сам указывал впоследствии.

В. А. Лосский, начинавший свою артистическую карьеру в мамонтовской опере в пору ее {332} наивысшего расцвета, имевший возможность близко наблюдать Ф. И. Шаляпина и общаться с ним на сцене, был в курсе всех новых театральных течений современности и учитывал их в собственной деятельности. Но при этом он всегда помнил о специфике оперного театра как театра музыкального. «… *Подлинно оперный* режиссер, — по его словам, — строит свои постановочные планы на музыкально-вокальном материале как основе и первопричине всего существующего и действующего на сцене и руководствуется рядом неизбежно вытекающих отсюда постановочных принципов»[[802]](#footnote-803).

Такой подход обеспечил успех лучших постановок В. А. Лосского. Из его дореволюционных режиссерских работ особенное внимание привлекала постановка «Сказки о царе Салтане» в Большом театре в 1913 году, два года спустя воспроизведенная им же на петроградской казенной сцене. Большая часть прессы, отмечая спектакль Мариинского театра как значительное художественное событие, высоко оценивала режиссуру В. А. Лосского. «… Ему удалось найти, — писал Б. В. Асафьев, — не мешая музыке, а сливаясь с ней, своеобразный стиль исполнения, при котором ни одно движение, ни одна поза на сцене не кажется случайной, не вытекающей из единого замысла… Как жаль, что Лосский только гость, а не постоянный режиссер на Мариинской сцене»[[803]](#footnote-804).

Вызывает интерес деятельность Вс. Э. Мейерхольда как оперного режиссера в Мариинском театре. Под его руководством здесь были поставлены «Тристан и Изольда» Вагнера, «Борис Годунов» Мусоргского, «Орфей» Глюка, «Электра» Р. Штрауса, «Каменный гость» Даргомыжского.

Для верной и объективной оценки оперно-режиссерской работы Мейерхольда нужно учесть особенности данного этапа в творческом развитии этого сложного и противоречивого художника. В Мариинский театр Мейерхольд пришел вскоре после нашумевших постановок в театре В. Ф. Комиссаржевской, в которых он сознательно противопоставлял свои режиссерские принципы методу Станиславского. Приемы «условного» театра, связанного с эстетикой символизма, переносились Мейерхольдом и на оперную сцену. В некоторых из его оперных постановок проявились также стилизаторские тенденции, утверждающиеся им в Студии на Поварской и в журнале «Любовь к трем апельсинам».

Свое понимание задач и методов сценического воплощения оперы Мейерхольд изложил в статье, предпосланной постановке «Тристана и Изольды» — его первой режиссерской работе в оперном театре. По существу, эта статья представляет собой развернутую эстетическую декларацию, в которой не только разъясняется режиссерский замысел данного спектакля, но высказывается и общий взгляд на природу оперного жанра и значение различных его элементов в образовании единого синтетического целого. Многие положения статьи соприкасаются с мыслями, высказанными в других печатных выступлениях Мейерхольда этих же лет, содержащих формулировку его театрально-эстетического кредо.

Прежде всего это утверждение примата? пластически-живописного начала над драматическим в собственном смысле слова. Мейерхольд подходил к оперным артистам как к мимам, не придавая вокальной стороне исполнения самостоятельного значения в создании музыкально-сценического образа. В этом заключался коренной порок его системы оперной режиссуры. То, что реалистическая эстетика всегда считала «душой» оперы и без чего опера не может существовать, — яркое, выразительное пение, проникнутое живым, взволнованным чувством, правдиво передающее эмоциональный строй человеческой речи, для него оказывалось всего лишь неким безразличным и малосущественным довеском.

Отмечая, что гибкость человеческого тела достигает своего высшего развития в танце, Мейерхольд считал необходимым перенесение в оперу достижений хореографического искусства: «Раз корнем жестов для музыкальной драмы является танец, то оперные артисты должны учиться жесту не у актера бытового театра, но у балетмейстера»[[804]](#footnote-805). Здесь явственно слышатся отзвуки модных в то время теорий о балете, как о высшей синтетической форме сценического искусства, и о примате балета над оперой.

Общий характер сценического оформления должен быть, по Мейерхольду, «архитектурно-скульптурным»: «В методе работы режиссера большое приближение к архитектору, в методе актера полное совпадение со скульптором, ибо {333} каждый жест актера, каждый поворот головы, каждое движение — суть формы и линии скульптурного портрета»[[805]](#footnote-806). Подобный метод отвечал требованиям «неподвижного» символистского театра, который превращал персонажи драмы в застывшие маски, лишенные самостоятельной воли и являющиеся только игрушкой таинственных роковых сил, которые управляют судьбами людей.

Изложенная Мейерхольдом программа в применении к самой романтичной из музыкальных драм Вагнера, в которой напряженная лирическая экспрессия доведена до предела остроты и интенсивности, неизбежно приводила к внутреннему художественному разладу. Режиссерская трактовка вступала в противоречие не только с авторским замыслом, но и с пониманием главных партий их исполнителями. Артист такого вулканического темперамента, каким был Ершов, уже раньше создавший замечательный образ Тристана на Мариинской сцене, конечно, не мог ограничить себя тесными рамками надуманной мейерхольдовской концепции. Критика, отзываясь с высокой похвалой о музыкальной стороне исполнения, отнеслась резко отрицательно к новой постановке «Тристана и Изольды», оценив ее как «декадентствующее насилие» над Вагнером.

Главный упрек Мейерхольду заключался в том, что, стремясь к внешней пластической красоте и эффектности, он часто пренебрегает выразительным характером музыки. Противоречие сценического решения тому, что несет в себе музыка, было особенно разительным в заключительной сцене (смерть Изольды над трупом ее возлюбленного). Режиссер заставлял исполнительницу проводить эту сцену в неподвижной позе, сидя возле скалы со взором, устремленным вдаль, тогда как музыка здесь полна бурлящего, выбивающегося из всех берегов страстного экстатического чувства. Тем самым «горячая красота», как писал один из критиков, была «принесена в жертву *холодной* внешней красоте группы»[[806]](#footnote-807). Пароксизм страсти уступал место фатально-умиротворенному «созерцанию неизбежности» (если воспользоваться собственным выражением Мейерхольда, относившимся к пьесе Метерлинка «Смерть Тентажиля»).

Режиссерские методы В. Э. Мейерхольда вступали, пожалуй, в наиболее резкий конфликт с идейно-художественной сущностью произведения в «Борисе Годунове», новая постановка которого была осуществлена под его руководством в 1911 году. Следует заметить, что эта постановка представляла собой не столько новое, самостоятельное режиссерское прочтение оперы Мусоргского, сколько лишь частичное подновление спектакля, шедшего в Мариинском театре уже несколько лет. Был сохранен в основном тот же актерский ансамбль и трактовка важнейших партий не подверглась сколько-нибудь существенным изменениям. В заглавной роли выступал Ф. И. Шаляпин, создавший еще в конце 90‑х годов, на сцене мамонтовской оперы, гениальный образ «преступного царя», к которому стремились приблизиться и другие певцы. Собственно новым в настоящем смысле было оформление, принадлежавшее А. Я. Головину. Художник намеренно отступает в своих декорациях от историко-бытового правдоподобия, соответствия эпохе и месту действия, что несомненно отражало и намерения В. Э. Мейерхольда. С помощью причудливо-фантастических декораций, далеких от обычного представления о Руси XVI века, достигалось известное «остранение», отрыв действующих лиц от реальной жизненной почвы, определяющей их характеры и поступки. Историк русского музыкального театра В. В. Яковлев пишет, оценивая декорационную сторону рассматриваемого спектакля: «Сами по себе, вне музыки, работы Головина являются в высшей степени блестящими, живописно-оригинальными театральными этюдами, но для суровой трагедии Мусоргского они оказались, к сожалению, чересчур изысканными, подчеркнуто “красивыми” и данными в совершенно ином плане тонко-фантастической романтики». Центральная в драматургическом отношении «сцена в тереме», как отмечает тот же исследователь, создавала «впечатление внутренности сказочного домика в восточном вкусе, в котором рассказы Шуйского и кошмары Бориса кажутся не связанными с окружающей обстановкой»[[807]](#footnote-808).

Психологический конфликт переносился во «вневременную» и «внепространственную» плоскость, что ослабляло социальную направленность музыкальной драмы Мусоргского и приводило если не к полному снятию, то к значительному стушевыванию основной драматургической антитезы, выражающей идею непримиримости народа и царской власти. Не случайно именно народные сцены явились самой уязвимой {334} стороной мейерхольдовского спектакля. Отмечая их слабость и ординарность, критика признавала постановку А. А. Санина в Народном доме более удавшейся и интересной[[808]](#footnote-809).

Метод живописно-пластического решения оперного спектакля оказался более уместным в постановке «Орфея» Глюка, состоявшейся в конце того же 1911 года. Ближайшим сотрудником В. Э. Мейерхольда был в данном случае М. М. Фокин, которому принадлежала роль не только постановщика танцевальных сцен, но и «сорежиссера», участвующего в определении всей сценической концепции спектакля. Хореографическое начало имеет важное значение в драматургии самого произведения, несущей несомненные следы влияния реформированного новерровского балета XVIII века. Фокин и Мейерхольд пронизали все действие оперы хореографической пластикой, основанной на мимической выразительности движений, причем из постановки были вовсе исключены традиционные фигуры классического балета. Танцы должны были служить, как говорил Фокин, «только для более яркого выражения сюжета»[[809]](#footnote-810). Хор и балет были объединены в одно целое, передавая с помощью пения и пластических средств «всю разнообразную гамму чувств и настроений массы». Как это предполагалось осуществить — можно себе представить из следующего описания Фокина: «В первой картине — плач Орфея над могилой Эвридики. Тут будут восстановлены все греческие похоронные обряды — возлияния, венки и танцы скорби. Орфей предается своему горю. Во второй картине — в аду я старался изобразить пластикой апогей страдания: 200 человек будут корчиться в страшных муках и грызть зубами скалы. В это время из преисподней появляются фурии, символизирующие угрызения совести, и пускаются в адскую пляску вокруг Орфея. В последней картине я даю полную картину райского блаженства. Тут тоже много места для пластики»[[810]](#footnote-811).

В этой режиссерски-хореографической экспозиции кое-что могло быть спорным, чему способствовала и красочная роскошь оформления А. Я. Головина, не гармонировавшего с классической простотой и строгостью музыки Глюка[[811]](#footnote-812). И все же «Орфей» был одной из самых примечательных постановок Мариинского театра в предреволюционные годы. Общая продуманность постановочного плана, интересные новаторские находки в решении массовых сцен вместе с тщательной отделанностью оркестрового звучания (дирижировал Э. Ф. Направник) и высоким артистизмом исполнителей главных партий (Л. В. Собинов, М. Н. Кузнецова, А. Ю. Больска) производили в целом сильное художественное впечатление. Б. В. Асафьев отмечал этот спектакль наряду с шаляпинской «Хованщиной» как «две жемчужины в скудной драгоценностями серии немногих новых оперных постановок последних лет»[[812]](#footnote-813).

Полная свобода проявления своей творческой индивидуальности предоставлялась В. Э. Мейерхольду в постановке «Электры» Р. Штрауса. Если до сих пор ему приходилось иметь дело с классическими произведениями, в истолковании которых сложились уже определенные традиции, то это была новая опера композитора-современника, относимого к лагерю так называемых «модернистов», и режиссер должен был самостоятельно искать путей и методов ее сценического воплощения. Однако «Электра» не стала режиссерской удачей Мейерхольда. В ее постановке со всей очевидностью проявилась ограниченность принципов «условного» театра, насаждавшихся им на оперной сцене.

Мейерхольда увлек прежде всего суровый и мрачный колорит далекой древней эпохи, в которую происходит действие штраусовской оперы, написанной на античный сюжет, свободно переработанный Г. Гофмансталем. Именно этот момент стал для него исходным в разработке постановочного плана. При этом Мейерхольд постарался еще усилить впечатление грозной архаики и отчужденности, перенеся действие из эпохи расцвета Микен в середине второго тысячелетия до нашей эры в более ранний период крито-микенской культуры, следы которого были обнаружены в 900‑х годах английским археологом А. Эвансом[[813]](#footnote-814). Эти новейшие данные археологических раскопок были положены в основу не только декорационного оформления, созданного А. Я. Головиным, но и всего сценического решения спектакля — пластики, жестов, {335} группировки фигур. Подобно тому, как постановка «Орфея» явилась результатом тесного сотрудничества режиссера и хореографа, так и здесь художник приобретал равные права с режиссером. Мейерхольд сам заявлял: «Оперу я ставлю совместно с Головиным, включая сюда и пластическую сторону спектакля»[[814]](#footnote-815).

Мотивом намеренной архаизации спектакля было не просто желание создать на сцене нечто вроде выставки новых археологических находок. «… Микены и микенская культура, — говорил Мейерхольд, — это уже история», а та отдаленная эпоха, в которую он заставлял действовать героев «Электры», рисовалась как нечто таинственное, первобытно-загадочное. Таким образом, это нарушение исторической хронологии, как и сказочная экзотика оформления царского терема в «Борисе Годунове», становилось средством своеобразного художественного «остранения». Но тяжеловесная статика оформления, перегруженного всякого рода аксессуарами, нарочитая размеренность движения действующих лиц, приводившая к замедленности общего сценического темпа, замена психологически оправданного выразительного жеста искусственным позированием — все это оказывалось надуманным и не соответствующим духу экспрессионистской драмы Гофмансталя — Штрауса с ее неистовыми страстями, доходящими до патологического бреда и одержимости.

Последний спектакль, осуществленный В. Э. Мейерхольдом совместно с А. Я. Головиным на сцене Мариинского театра, — «Каменный гость» Даргомыжского — вызвал разноречивые отклики. В. Г. Каратыгина подкупили изящество оформления, сдержанность тонов, «камерность» общего сценического плана, отвечающая характеру самого произведения. «Прежде всего приятно отметить, — писал он, — что *камерный* характер “Каменного гостя” нашел себе верное выражение в сокращении размеров сцены. Она уменьшена вдвое. “Рама”, образуемая зазором между истинными границами Мариинской сцены и сценическими контурами, установленными специально для оперы Даргомыжского, заполнена матерчатым убранством, сверху свешивающимися длинными фестонами. Темные блеклые тона этой “рамы”, равно как и мрачный характер последней декорации, рассчитаны, очевидно, на психологическую связь с трагической развязкой драмы. Уменьшенная сцена позволила режиссеру устроить “просцениум”, соединенный со сценой несколькими ступенями. Это, в свою очередь, давало Мейерхольду возможность достижения разнообразных расположений и группировок действующих лиц. Сдержанные и скромные по формам и краскам декорации Головина не отвлекают внимания публики от главного: певцов и оркестра»[[815]](#footnote-816).

Постановка «Каменного гостя» была не лишена элементов мирискуснической стилизации, уводившей от реалистического истолкования сюжета. Спектакль был окрашен тонами романтического ретроспективизма, свойственного некоторым художникам «Мира искусства». Можно было спорить о том, насколько характер оформления оперы соответствовал образному строю пушкинской «маленькой трагедии» и тому, как ее музыкально интерпретировал Даргомыжский. С этих позиций в ряде печатных отзывов давалась критическая оценка спектакля. Но, несмотря на дискуссионные моменты, постановка «Каменного гостя», осуществленная с тонким художественным вкусом, представляла собой интересное театральное явление.

Работа В. Э. Мейерхольда в Мариинском театре имела свои положительные стороны. Он заставил актеров с большим вниманием относиться к выразительности своего тела, добивался согласования движений и жестов с музыкальным ритмом, настаивал на единстве оформления и режиссерского замысла. Всем этим он несомненно способствовал повышению общего уровня сценической культуры. Обоснованным бывал в отдельных случаях и его протест против чересчур скрупулезного «бытовизма» и натуралистических крайностей, допускавшихся некоторыми оперными режиссерами, поверхностно применявшими и вульгаризировавшими принципы Художественного театра[[816]](#footnote-817).

Вместе с тем методы «условного» театра, применявшиеся Мейерхольдом с большей или меньшей последовательностью во всех оперных постановках, не соответствовали характеру того драматургического материала, над которым ему приходилось работать. Поэтому спектакли, поставленные Мейерхольдом на оперной сцене, могли быть интересными зрительно, оригинальными и изобретательными в смысле сценической экспозиции, но с достаточной глубиной не раскрывали идейное содержание произведений, а иногда шли и прямо вразрез с авторским замыслом. Перенося все внимание на зрительную, живописно-пластическую сторону, Мейерхольд {336} рассматривал актера только как материал для реализации своих сценических замыслов, а музыку, в сущности, низводил до функции сопровождения внешнего театрального действия.

Привлечение к работе в Мариинском театре такого «левого» режиссера, как В. Э. Мейерхольд, было одним из либеральных жестов директора императорских театров В. А. Теляковского, любившего порисоваться своей «передовитостью». Этот акт не был, однако, связан со сколько-нибудь решительными изменениями общего курса. Направление казенной оперной сцены оставалось в целом эклектичным.

Права режиссера нередко узурпировались художником, и он становился фактическим «хозяином» постановки. При великолепном мастерстве живописцев, находившихся во главе декорационной части Мариинского и Большого театров, спектакли получались очень красочные, но целостности эстетического впечатления подобная «диктатура художника» безусловно вредила, приводя к перевесу живописно-зрительных элементов над музыкальным и драматическим действием.

Вопрос о правомерности такого положения, при котором замысел декоратора являлся отправным пунктом для разработки общего постановочного плана, неоднократно возникал в то время. Особенно остро встал он в связи с постановкой «Кармен» в оформлении Головина на сцене Мариинского театра в 1908 году. Пресса называла этот спектакль «торжеством» художника, во всем блеске выказавшего здесь свое колористическое дарование. Декорации Головина поражали и восхищали необычайной сочностью и теплотой красок, яркой реалистической достоверностью воспроизведения южной испанской природы и быта. Однако своей живописной избыточностью они часто заслоняли действие, происходящее на сцене.

### \* \* \*

В конце 1912 г. открылся петербургский Театр музыкальной драмы, в самом названии которого подчеркнуто было желание противопоставить свой путь традиционному оперному театру с его привычными условностями, укоренившимися рутинными представлениями и культом выдающихся певцов-солистов, часто заставлявшим пренебрегать драматической осмысленностью и единством целого. Организатором, руководителем и «душой» этого нового театра являлся И. М. Лапицкий, который некоторое время работал режиссером в Большом театре под псевдонимом И. М. Михайлов, но ушел оттуда из-за разногласий с начальством и продолжал затем свою режиссерскую деятельность на провинциальной оперной сцене. Горячий поклонник К. С. Станиславского, Лапицкий был одержим мыслью о создании музыкального театра, близкого московскому Художественному по направлению и могущего сыграть аналогичную ему роль в оперном искусстве.

И. М. Лапицкому удалось сплотить вокруг себя достаточно сильный творческий коллектив, в составе которого было немало талантливых и интересных артистических индивидуальностей. Ближайшим его соратником стал М. А. Бихтер — тонкий и высококультурный музыкант, один из наиболее выдающихся пианистов-аккомпаниаторов того времени, главный дирижер Театра музыкальной драмы и неизменный участник разработки всех постановочных планов. Кроме него дирижировали спектаклями А. В. Павлов-Арбенин, известный польский дирижер Г. Фительберг, финский дирижер Г. Шнеефохт и др. В числе художников, оформлявших спектакли Музыкальной драмы, мы находим имена И. А. Билибина, М. В. Добужинского, Н. К. Рериха. Среди певцов-солистов надо в первую очередь назвать М. И. Литвиненко — впоследствии одну из виднейших представительниц украинского оперного искусства, М. И. Бриан, завоевавшую широкое признание и как оперная артистка (лирическое сопрано), и как камерная исполнительница, прекрасную Кармен — Л. А. Дельмас-Андрееву, которой посвящен известный стихотворный цикл А. А. Блока, другую великолепную исполнительницу той же роли, латышскую певицу А. Ребонэ, отличного Ленского, Берендея, Альфреда — К. С. Исаченко, драматического тенора Н. Н. Рождественского, производившего впечатление яркой экспрессивностью своего пения и сценической игры, А. И. Мозжухина, которого критика относила к лучшим исполнителям партии Бориса, П. М. Журавленко, создавшего в те годы и позже, на советской сцене, ряд характерных образов в басовом репертуаре[[817]](#footnote-818).

За шесть лет своего существования[[818]](#footnote-819) Театр музыкальной драмы показал более 30 постановок, среди которых были и хорошо знакомые классические произведения, входившие в состав {337} «обязательного» репертуара каждого оперного театра, и оперы, неизвестные еще русской публике.

Новизна и смелость устремлений Музыкальной драмы, живой творческий подход к истолкованию произведений, часто обросших густым слоем всевозможных штампов, были причиной того напряженного интереса, который возбуждали спектакли этого театра в широких художественных кругах. Каждая новая постановка вызывала поток рецензий, а иногда и более крупных по объему статей, в которых детально взвешивались ее достоинства и недостатки. Ставились на обсуждение общие принципиальные вопросы развития музыкально-театрального искусства.

Первые шаги нового театра были встречены с сочувствием. В связи с премьерой «Евгения Онегина», поставленного к открытию Музыкальной драмы 11 декабря 1912 года, один из критиков писал о начинающемся «рассвете в оперном деле»[[819]](#footnote-820). В. П. Коломийцев отмечал, что «театр ступил на верный, притом на единственно верный путь»: первый спектакль, по его словам, в целом «оставил весьма отрадное впечатление»[[820]](#footnote-821). Критические оговорки, касавшиеся некоторых режиссерских «перехватов» и произвольных музыкальных нюансов, не меняли общей положительной оценки. «… Ошибки и увлечения новизной можно исправить в будущем, — замечал автор рецензии, помещенной в “Русской музыкальной газете”, — взяться же за освежение и исправление современного оперного спектакля давно пора»[[821]](#footnote-822). Возвращаясь через некоторое время к тому же спектаклю, этот критик писал, что Театр музыкальной драмы попытался сделать в отношении «Евгения Онегина» Чайковского то, что до сих пор делали только исполнители отдельных ролей, «например, Л. В. Собинов — идеальнейший Ленский», т. е. очистить оперу от наслоившихся штампов, вернуть ей ее подлинный поэтический смысл[[822]](#footnote-823).

То новое, что показала Музыкальная драма в своем первом спектакле, В. Г. Каратыгин кратко определял, как «перенесение принципов театра Станиславского на оперную сцену»[[823]](#footnote-824).

Следующая постановка театра — «Мейстерзингеры» Вагнера — была единодушно признана выдающейся удачей. А. Н. Римский-Корсаков оценил ее как «настоящее событие в нашей музыкальной жизни и, без сомнения, высшую точку настоящего музыкального сезона в Петербурге»[[824]](#footnote-825). С ним полностью солидаризировался ряд других критиков. Режиссер сумел очень хорошо передать общий колорит действия, яркими и убедительными получились образы основных действующих лиц, необыкновенно живо и изобретательно были поставлены массовые сцены, занимающие столь важное место в этой вагнеровской опере. На большой высоте стояло и музыкальное исполнение, руководство которым находилось в руках Г. Шнеефохта: в частности, труднейшие ансамбли «Мейстерзингеров» звучали точно и уверенно. Несмотря на {338} непривычную длительность оперы (поставленный без купюр спектакль продолжался около шести часов), не возникало ощущения скуки и утомления.

Особенно подчеркивалось в большинство печатных отзывов, что Театр музыкальной драмы впервые показал эту вагнеровскую оперу столичному зрителю[[825]](#footnote-826). Несколько месяцев спустя «Мейстерзингеры» были поставлены и на Мариинской сцене. Но, по общему мнению, постановка была весьма ординарной, серой и значительно уступала спектаклю Музыкальной драмы.

В дальнейшем в деятельности Театра музыкальной драмы удачи чередовались с неудачами. Явно не удалась театру постановка «Садко», и В. Г. Каратыгин квалифицировал ее как «провал полный и несомненный». «Пушкинского Германа, — писал он, — погубили три карты. Театр музыкальной драмы сорвался на третьей опере»[[826]](#footnote-827). Этот же критик находил «удачные частности» в постановке «Бориса Годунова», хотя и отмечал «явный пересол», наблюдающийся в осуществлении даже хороших по идее намерений[[827]](#footnote-828). В другом отзыве признавалось, что «постановка и режиссерская часть… заслуживают большой похвалы»[[828]](#footnote-829).

Серьезные принципиальные возражения вызвала постановка «Фауста». Стремясь приблизить оперу Гуно к ее литературному первоисточнику, режиссер допустил очень свободное обращение с авторским текстом. Были сделаны большие купюры, некоторые персонажи совсем исчезли, другие партии были поручены исполнителям не тех «амплуа», для которых они предназначались композитором. Постановка в целом оказалась неубедительной и надуманной. На первый план выдвинулись бытовые сцены и особенно красочно оформленная феерическая картина Вальпургиевой ночи.

Однако вскоре затем, показав «Кармен», театр полностью восстановил свою репутацию живого и интересного творческого коллектива. Постановка соединила бытовую достоверность и декоративную красочность оформления с драматизмом, темпераментностью общего тонуса спектакля, единством сценического и музыкального действия. Успех был на этот раз неоспоримым и общепризнанным.

Год существования Театра музыкальной драмы и шесть поставленных им за этот небольшой срок спектаклей давали возможность подвести некоторые предварительные итоги. В печати появились статьи, специально посвященные этой дате. Среди них останавливает на себе внимание статья В. Г. Каратыгина. Критик, не прощавший театру всех его просчетов и неудач, должен был признать, что «“Музыкальная драма” внесла в нашу художественную жизнь новую, свежую струю». Лучшие же из спектаклей Музыкальной драмы — «Мейстерзингеры» и «Кармен» — по его утверждению, «были настоящим праздником театрального искусства». Каратыгин подчеркивал ту атмосферу творческого горения, самоотверженной преданности делу, неустанных, напряженных исканий, которая царила в молодом коллективе и благодаря которой даже в малоудачных его работах ощущалась пульсация живой жизни: «… были постановки плохие, но не было, отсутствовали такие, которые не были бы в том или ином отношении интересны и поучительны»[[829]](#footnote-830).

Э. Старк, анализируя результаты пройденного театром пути, писал о нем, как о «настоящей художественной лаборатории», в которой производятся «серьезные опыты»[[830]](#footnote-831). Вместе с тем он возражал против методов, с помощью которых руководитель Музыкальной драмы И. М. Лапицкий стремился создать целостный, драматически осмысленный оперный спектакль, проникнутый единством художественного замысла. Статья начинается парадоксально звучащей фразой: «Отправная точка оперного режиссерства находится… в горле у певца». Но по своему смыслу она, в сущности, совпадает с приведенными выше высказываниями В. А. Лосского, требовавшего от оперного режиссера умения «мыслить музыкально-вокально». С этих {339} позиций Старк критикует постановщиков Музыкальной драмы, которые «в погоне за реализмом… часто погрешают против основного требования: чтобы речь музыкальная была на первом плане, чтобы движения и жесты строго с ней согласовались и чтобы никакая постановочная деталь не шла ей в ущерб»[[831]](#footnote-832).

В начале XX века никто уже не придерживался взгляда на оперу как на эффектный и блестящий «концерт в костюмах». Спор шел о том, что должно быть цементирующим, объединяющим началом синтетического оперного жанра. Некоторые режиссеры пытались внести новую струю в оперный театр, придать его постановкам большую жизненность и реалистическое правдоподобие, механически заимствуя у драматического театра выработанные им приемы и методы создания спектакля с последовательно развивающимся сквозным действием. Это приводило к снижению роли музыки, превращению ее в сопровождающий, второстепенный элемент, а следовательно, позволяло свободно лепить музыкальный материал, делать сокращения и перестановки в зависимости от сложившегося у режиссера понимания драматургической фабулы. Подобный подход имел место и в практике Театра музыкальной драмы.

Другое направление оперной режиссуры, ставившее в центре своего внимания музыкально-драматургический образ как некий фокус, в котором сходятся все линии действия, было по существу гораздо более близко к позициям Художественного театра. Основой основ метода К. С. Станиславского всегда было искусство переживания, а оперный артист не может передать живое, подлинное чувство иначе, как через пение: все остальные средства сценической выразительности — грим, пластика, жесты — могут быть действенными лишь постольку, поскольку они соответствуют характеру музыкальной экспрессии и способны ее усиливать.

Этот путь в известном смысле является более умеренно-традиционным. Но его преимущество именно в том, что он опирается на прогрессивные традиции, выработанные великими реалистическими мастерами прошлого, а не отбрасывает их. На опасность недооценки этих традиций, пренебрежения ими справедливо указывал В. Г. Каратыгин, при всем его предвзятом отношении к оперному жанру, как таковому. «Русская оперная сцена, — писал он, — настоятельно требует свежей струи, притока живого сценического творчества, обновления избитых “традиций” исполнения. Но, как-никак, в самых мертвых “традициях” есть своя правда… Ее правда в том, что в ее создании участвовали выдающиеся таланты. Ее ложь в том, что она — среднее пропорциональное, обескрашенное, обескровленное, обезличенное. Не забывая о ее правде, отвергните ее ложь, вдохните в традицию новые жизненные силы; не порывая с тем, что в ней есть от подлинной истины, представьте эту истину в новом свете, излучаемом огнем вашего индивидуального дарования…»[[832]](#footnote-833)

После первых удач Музыкальной драмы театр не дал в своих постановках чего-либо существенно нового. Отдельные его спектакли привлекали внимание главным образом теми или иными частностями. Например, в постановке «Пиковой дамы» критика отмечала прежде всего стильные декорации и костюмы, воссоздающие атмосферу екатерининского аристократического Петербурга. Свежесть и новизна оформления, отсутствие привычного шаблона сочетались со сдержанным, корректным отношением к авторскому тексту. Но глубокая психологическая драма отошла на задний план и была заслонена красивым, живописным зрелищем. «И если правда, — замечал один из рецензентов, — что театр пожертвовал настоящим Германом ради настоящего табачного дыма в игорном доме, то это лишь характерная черточка в новой постановке»[[833]](#footnote-834).

Заслуженную похвалу вызывали смелость и инициатива театра, проявлявшиеся в обращении к таким трудным произведениям, как вагнеровский «Парсифаль» или «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси. Несомненная одаренность И. М. Лапицкого, богатство и разнообразие его режиссерской выдумки обусловливали наличие интересных находок почти в каждой новой постановке. Вместе с тем все резче проступали отрицательные стороны деятельности театра, которые можно было на первых порах относить за счет чрезмерного новаторского пыла и демонстративного отталкивания от господствующей традиции. Естественный вначале «пересол» не только не исчезал со временем, но иногда становился даже еще более крепким.

Этот «пересол» был присущ как режиссерским замыслам И. М. Лапицкого, так и исполнительской манере основного музыкального руководителя и дирижера театра М. А. Бихтера. {340} Вычурность бихтеровской нюансировки, его произвольные rubato, постоянная неоправданная ломка ритма и темпа стали «притчей во языцех» для музыкальной критики. В связи с постановкой «Снегурочки» Римского-Корсакова Б. В. Асафьев писал о «вандализме, какой царит в петроградской “Музыкальной драме” по отношению к музыке»[[834]](#footnote-835).

Режиссерский произвол И. М. Лапицкого достиг своего апогея в той операции, которая была произведена над «Риголетто» при постановке в Театре музыкальной драмы. Вместо всем известного произведения Верди поставлена была бессвязная мешанина из отдельных сцен его оперы и драмы В. Гюго «Король забавляется», послужившей основой для либретто. Получился какой-то противоестественный гибрид, лишенный всякой художественной логики. «“Король забавляется”, — читаем мы в рецензии Б. В. Асафьева, — это даже не чередование сцен из драмы Гюго и оперы Верди. Это какое-то вкрапливание элементов драмы в оперу. Например, речитативы то поются, то говорятся, пение и речь перемешиваются в непонятную нескладицу, мешая одно другому». Ко всему еще первое действие шло на фоне непрерывных танцев, исполнявшихся на заднем плане, «Впрочем, — замечает критик, — удачные моменты встречаются в каждой постановке Лапицкого и свидетельствуют о его находчивости. Если бы только он уважал музыку!..»[[835]](#footnote-836)

Театр музыкальной драмы упрекали в репертуарной «всеядности», в том, что выбираемые его руководителем для постановки произведения не соответствуют тем требованиям, которые он сам же предъявлял к опере. И, на самом деле, у театра не было «своего» автора или группы авторов, как в мамонтовской опере, лицо которой определило главным образом творчество композиторов Могучей кучки — Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина. Обращаясь к сочинениям самых различных оперных школ и направлений, Лапицкий применял одинаковые методы постановки независимо от особенностей их драматургии. Отсюда проистекали его режиссерские неудачи, которые не могли, однако, перечеркнуть ценные новаторские находки и достижения созданного им театрального дела.

### \* \* \*

Естественно, что в исканиях русского оперного театра предреволюционных лет были не только успехи, но и поражения. Иногда эти искания, не руководимые ясным идейно-эстетическим сознанием, направлялись по ложному пути, приводя к художественным срывам и неудачам. Но в основе их лежало прогрессивное стремление к сближению с жизнью и углублению реалистических начал оперного искусства. Музыкальный театр развивался по пути, общему для всей передовой отечественной художественной культуры, чутко реагируя на то новое, что возникало в смежных ее областях, и претворяя эти достижения по-своему.

Все более настойчиво выдвигались требования решительного, коренного изменения всей системы и методов работы ведущих оперных театров. Так, один из московских оперных критиков в 1915 году упрекнул Большой театр в том, что он «совершенно не может создать школы артистов наподобие студии Художественного театра». Организация такой студии являлась, по мнению этого критика, «одной из насущнейших потребностей и самого Большого театра и вообще оперного дела в России»[[836]](#footnote-837).

Как известно, эта мысль получила практическое осуществление лишь после Октябрьской революции. В 1918 году при Большом театре была создана студия для оперных артистов, во главе которой встал К. С. Станиславский. Тогда же зародилась музыкальная студия под руководством Вл. И. Немировича-Данченко. Приход двух великих реформаторов русского сценического искусства в область музыкального театра имел важнейшие, глубоко плодотворные последствия для всей советской оперной культуры. Многое из того, что они в скромных по масштабу формах начали насаждать в руководимых ими студиях, стало теперь общим достоянием наших оперных театров. Но успех этих молодых начинаний в значительной мере зависел от того, что почва для них была подготовлена предшествующим этапом развития оперно-исполнительского искусства в нашей стране.

## **{****341}** Балетное искусство *Е. Я. Суриц*

В конце XIX века русский балетный театр подвел итоги важного периода своей истории. Многие годы он вбирал и сохранял все лучшее, созданное мировым балетным искусством. В это время вырабатывались и утверждались каноны «большого балета» Мариуса Петипа. Наибольшие высоты были достигнуты в 90‑х годах. Достаточно назвать петербургские премьеры тех лет: в 1890 году «Спящая красавица», в 1892 — «Щелкунчик», в 1894 — один, лучший, акт «Лебединого озера», в 1895 — весь балет, в 1898 — «Раймонда», в 1900 — одноактные балеты Глазунова.

В этих спектаклях был найден, наконец, союз хореографа с композитором-симфонистом. Начиная с 60‑х годов Петипа не прекращал поисков танцевальной образности. Он разрабатывал сложные танцевальные композиции, где обобщенный образ рождался в развитии и противопоставлении пластических тем, возникающих благодаря сочетаниям движений в сольных и ансамблевых танцах, комбинациям рисунков, разнообразию ритмов. Танцевальная драматургия балета Петипа находила воплощение в структурных формах, постепенно, от спектакля к спектаклю, вырабатываемых и закрепляемых балетмейстером. Но лишь с приходом П. И. Чайковского эта хореографическая драматургия стала драматургией музыкально-хореографической.

Чайковский обратился к балету, не помышляя о сокрушении устоев. Он принял условия, предложенные хореографом, и творил в пределах привычных для XIX века жанров и форм. Однако благодаря ему балетная музыка, поднятая до уровня симфонической, из подсобного элемента превратилась в важнейшую составную часть хореографического спектакля, неизмеримо обогатив его содержание. Глазунов следовал за Чайковским. «Раймонда» Глазунова — Петипа — одно из высших достижений русского театра, едва ли не последний шедевр, созданный на основе художественных принципов XIX века.

Кульминация совпала с развязкой. Пора наибольшего расцвета «большого балета» оказалась в то же время и завершающей. Его эстетика исчерпала себя. Дальше в этом направлении развиваться было некуда, время требовало иного.

Сказанное никак не умаляет значения традиций XIX века для последующих эпох. Сохранилась школа — весь комплекс приемов обучения классическому танцу, который является неотъемлемой частью балетного искусства и который менее всего меняется. Здесь традиции поистине незыблемы.

Сохранялись и лучшие спектакли прошлого. К XX веку Россия оказалась обладательницей богатств, в значительной мере утерянных другими странами. Она сберегла грациозную французскую комедию XVIII века — «Тщетную предосторожность» Жана Доберваля. Русский балетный театр числил в своем репертуаре балеты эпохи романтизма: «Эсмеральду» и «Корсара» Жюля Перро, воздействующих патетикой и пафосом страстей, его фантастическую «Жизель», завершившую «тальониевскую» линию. Не сходил с афиш и поставленный в 60‑х годах «Конек-горбунок» Артюра Сен-Леона с его красочными танцами разных народов. Эти балеты претерпели во второй половине XIX века немалые изменения. Мариус Петипа обновлял их и совершенствовал, сохраняя в репертуаре наряду с собственными постановками — «Дочерью фараона» (1862), «Царем Кандавлом» (1868), «Баядеркой» (1877) и, конечно, балетами, созданными {342} им в содружестве с Чайковским и Глазуновым.

В произведениях классического наследия блистали балерины начала века. Один из наиболее проницательных критиков А. Левинсон писал о классическом балете: «Никогда, быть может, не сияло так ярко его старое романтическое солнце. Оно проникает своими лучами хореографический талант М. Ф. Кшесинской, совершенство ее искусства, бесконечно сложного технически и ясного, как внезапное откровение, поэтическое обаяние, окружающее А. П. Павлову атмосферой несказуемо воздушной романтики, уверенное мастерство О. О. Преображенской, Е. В. Гельцер»[[837]](#footnote-838).

Матильда Феликсовна Кшесинская (1872 – 1971) была идеалом танцовщицы балетов Петипа. Каноны не сковывали ее, она не рвалась никуда за их пределы. Сомнения, искания, внутренние бури миновали ее. Кшесинская чутко ощущала красоту классического танца и несла ее в каждом движении, в каждом пассаже, внятно, чисто, звонко излагая мысль хореографа. Старой школе оставалась верна и Ольга Осиповна Преображенская (1870 – 1962), обладавшая дарованием более мягким и камерным. Ее искусство не было отделено от «нового» балета непреодолимой стеной непонимания. Редкая музыкальность Преображенской проявилась в лирических фокинских балетах — «Шопениане», «Прелюдах».

В гораздо большей степени выразительницей нового оказалась Анна Павловна Павлова (1881 – 1931). Она принадлежала уже к другому поколению, остро ощущавшему потребность в переменах. Ровесница и партнерша М. Фокина, Павлова вдохновила балетмейстера на создание «Шопенианы» (1907 – 1908) и «Умирающего лебедя» (1907). Она ездила в 1906 году в Москву танцевать в экспериментальной постановке А. Горского «Дочь фараона».

Но при всем сочувствии Павловой идеям реформаторов балета пути их вскоре разошлись. Она осталась верна традиционному репертуару.

На глазах артистки происходила смена эпох. Но тот нервный подъем, трепет ожидания, смятение, которое Павлова вносила в старые балеты, были отражением живой современной психологии. Серов на плакате первого «русского сезона» балета (1909) запечатлел Павлову в классическом арабеске, в «тальониевских» тюниках. Однако он сумел уловить в традиционном современное. Особая утонченность силуэта; чуть смещенное положение рук, тянущихся вверх и ввысь как бы в начале полета, вместо того чтобы помогать спокойному равновесию тела; линия полураскрытых под легкой юбкой ног, — недостаточно вытянутая и потому ломкая… Все вместе вызывает ощущение неустойчивости, противоречивости, изменчивости. Это впечатление подтверждают другие портреты, фотографии: таких скорбных глаз, отражающих напряженную работу мысли, такой горькой усмешки не было у балерин прошлого столетия.

«В классике Павловой с неведомой силой цветет современная душа»[[838]](#footnote-839), — писал А. Левинсон. Говоря о Павловой в «Баядерке», недостаточно было расточать похвалы ее технике, красоте ее полетов, грациозности движений. Старинные вариации и адажио стали рассказом о страсти и трагическом разочаровании, за которым следовала смерть. Но в царстве теней погубленная красота возрождалась и, очищенная от всего преходящего, вновь утверждала себя.

В «Жизели», по словам того же Левинсона, Анна Павлова «выразила крушение легкокрылой души»[[839]](#footnote-840). Темы этой касались многие художники эпохи: страстный порыв к счастью героинь Комиссаржевской напоминал стремительный полет мотыльков на огонь. Жизнь вносила жестокие коррективы в светлые мечты чеховских героинь. Но не сетовать по поводу хрупкости прекрасного призывала при этом Павлова, а радоваться, что оно существует: «Во втором акте эгоизм любви исчез, как дым, вся горечь, вся печаль жизни осталась там, далеко… На ее лице играет уже спокойная улыбка ребенка…»[[840]](#footnote-841)

Обобщенная условность форм старого балета открывала больший простор индивидуальности актера, чем «новые» спектакли, тесно связанные с определенной эпохой, ставившие задачи одновременно более конкретные и узкие. Образы балетов наследия содержали ту общечеловеческую правду, которая в интерпретации Павловой звучала как правда сегодняшнего дня.

### \* \* \*

В начале XX века не в одной России передовая художественная интеллигенция ощущала подъем могущественных социальных сил. Назревал протест. Он отразился в искусстве, не {344} миновал и хореографию. Отрицание балета, как театра «казенного» и «бессмысленного», отрицание классического танца, как «бездушного» и «противоестественного», необходимость иного содержания и иных форм — вот основные положения, которые выдвигали протестанты.

Апологетом «свободного» танца была Айседора Дункан (1878 – 1927), в конце 1904 года посетившая Россию.

Идеалом, к которому человек должен вернуться, дабы обрести утерянную гармонию, ей представлялась греческая античность. Распространяя эти идеи на танец, Дункан требовала от него красоты естественной, а не искусственной. Поэтому телесная дисциплина, строгая регламентация (результат многовекового отбора и совершенствования), символика классического танца ею отвергались. Она штудировала изображения танцующих на барельефах и греческих вазах, ошибочно полагая, что античность не знала подчиненного правилам танца.

Однако конечная цель Дункан заключалась не в воспроизведении античных плясок, а в свободе самовыражения, в передаче с помощью танца различных эмоций. Импульсом для возникновения эмоций служила музыка, уже ничего общего не имеющая с античностью. Дункан обратилась, и притом одна из первых, к серьезной классической музыке. Ее танцы были импровизацией на музыку Бетховена (VII симфония), Глюка («Орфей»), Чайковского («Славянский марш», «Патетическая симфония»), Вагнера («Смерть Изольды», «Грот Венеры») и др. Танцовщица обладала, вне всякого сомнения, незаурядным мимическим и пластическим дарованием. Ее индивидуальность, искренность лирических переживаний заставляли забывать об отсутствии развитой техники, об известной лексической бедности ее танца.

В России выступления Дункан вызвали огромный интерес. Импонировал содержащийся в искусстве Дункан протест против установленных норм: кастовому, «придворному» балету она противопоставила танец как средство физического и эстетического воспитания масс.

Привлекало естественное плясовое существо танца Дункан. В культе «раскрепощенного», гармонически развитого тела видели предпосылку формирования свободной личности, попытку восстановить в правах природу. С другой стороны, импонировала кажущаяся музейность ее искусства. Это отвечало потребности, проявившейся, в частности, у художников «Мира искусства», извлекать новую красоту из забытых форм прошлого.

Поклонником Дункан стал Фокин. «Танцы Дункан привели меня в восторг, так как я нашел в них элементы того, что я сам проповедовал»[[841]](#footnote-842), — вспоминал он позднее. Дункан многим обязан и Горский. Недаром он заявил, подводя итог своей двадцатипятилетней деятельности: «Большую роль в эволюции балета сыграла Дункан»[[842]](#footnote-843). Но и он начал реформаторскую деятельность до знакомства с искусством знаменитой «босоножки».

Петербуржец по образованию, артист Мариинского театра Александр Алексеевич Горский (1871 – 1924) возглавлял с 1900 (официально с 1902) года труппу Большого театра.

Горский отвергал условности «старого» балета во имя искусства «правдивого», «естественного». Он выдвигал новые принципы реалистической действенности и правдоподобия. Это означало — пронизать спектакль сквозной линией действия, драматизировать танец, насытить массовые сцены жизненными игровыми моментами, ввести бытовые, а подчас и конкретно-этнографические детали. Поставленные задачи он пытался решить и в своих самостоятельных постановках и в переделках старых балетов.

Известность Горскому принес «Дон Кихот» (1900). Взяв за основу петербургскую постановку М. Петипа (1871), Горский изменил мизансцены, переставил многие танцы, в особенности характерные — наиболее интересные в этом балете. А. Головин и К. Коровин расцветили сцену яркими красками. «Дон Кихот» не стал, да и не мог стать уже из-за своей музыки, построенной по прежнему дивертисментному методу, той «танцевальной драмой», к которой в идеале стремился Горский. Но спектакль обрел относительную целостность, обусловленную прежде всего его динамикой, жизнерадостным тонусом. Балет вызвал много толков и споров, резкую отповедь консервативных критиков, расценивших постановку как «декадентскую», и сочувственный интерес тех, кто видел необходимость реформ.

В следующем, 1901 году. Горский обновил «Лебединое озеро» и «Конька-горбунка». В «Коньке-горбунке» была усилена комедийность отдельных образов; массовым сценам — на базаре, на площади ханского города — придана большая красочность, живость, жизненная достоверность. В «Лебедином озере» Горский переработал первый акт, отошел от больших {345} ballabiles Петипа, разрушил симметрию танца и придал ему характерность. Финал акта был поставлен в виде стремительной фарандолы с факелами.

Позже, в процессе многократных переделок «Лебединого озера», выявились и слабые стороны реформаторской деятельности Горского. Обратившись к «лебединым» картинам второго акта, он внес в них неуместный драматизм и реализм деталей, снимавшие обобщенность образов.

Сам Горский убеждался в том, что перелицовка старого не могла решить основной задачи реформы балетного театра. Тяготясь обязанностями обновителя чужого, он жаловался, что вынужден «ставить чуть ли не в десятый раз танцы в “Садко”», исполнять «и всякие другие работы, превратясь из художника в танцевальную машину»[[843]](#footnote-844). Характерно, что, перечисляя наиболее дорогие ему работы, он назвал одни лишь оригинальные спектакли: «Эсмеральда», «Шубертиана», «V симфония», «Любовь быстра!»[[844]](#footnote-845).

«Эсмеральду», по афише «Дочь Гудулы» (1902), Горский ставил по собственному сценарию в тесном содружестве с композитором А. Симоном и художником К. Коровиным. Свой замысел балетмейстер проводил последовательно и неуклонно. Вероятно в этом причина особой привязанности Горского к «Дочери Гудулы». На титульном листе экспозиционного плана есть надпись, сделанная Ю. А. Бахрушиным: «А. А. Горский в разговоре со мной говорил, что считает “Дочь Гудулы” своим самым серьезным и самым удачным трудом за всю артистическую деятельность»[[845]](#footnote-846).

По-новому трактуя тему, знакомую по балету Перро — Петипа, Горский сближал ее с проблематикой романа Гюго. Хотя Горский был весьма далек от политической борьбы, все же общественное возбуждение предреволюционных лет отразилось и в его спектакле. Тема социального неравенства, тема страдающего народа, сочувствие голодным «низам» и осуждение «сытых» нашли выражение во многих произведениях эпохи. Бунтующая нищая толпа появлялась на сцене чуть ли не в каждом спектакле МХТ; всего месяц отделял постановку «Дочери Гудулы» от постановки «На дне». Старая «Эсмеральда» была посвящена любви цыганки к офицеру; страдания героини искупались благополучной развязкой. «Эсмеральда» Горского показывала Париж Средневековья. Любовь и смерть уличной плясуньи лишь деталь — пусть самая важная — этой общей картины жизни парижских «низов».

По форме «Дочь Гудулы» тоже ничем не напоминала старые балеты. Горский назвал это многокартинное представление «мимодрамой» и постарался с возможной полнотой изложить перипетии романа Гюго от сцены в зале суда, где разыгрывается мистерия Гренгуара, до эпизода, когда Квазимодо сбрасывает Клода Фролло с башни собора.

Восставая против условностей спектаклей XIX века, Горский хотел поставить «Дочь Гудулы» по законам драмы. Он писал о воздействии на его взгляды Художественного театра. Немалую роль сыграл и контакт с Малым театром, влияние нового стиля оперной режиссуры мамонтовской оперы.

Горский с Коровиным ездили по своей инициативе в Париж для сбора материалов. Так родилось необычное для балетного спектакля оформление. Декорации создали романтический, но исторически достоверный фон. Костюмы не имели ничего общего с привычными балетными: нищие в лохмотьях, Эсмеральда — в рубище, с растрепанными волосами, рыцари — в латах.

Основным выразительным средством «Дочери Гудулы» стала пантомима. Эмоциональная, весьма отличная от условной жестикуляции старых спектаклей, она брала за образец патетическую манеру игры актеров романтической мелодрамы, еще сохранившуюся в Малом театре. Иным, чем в старых балетах, был и танец. Там он — естественная форма выражения внутреннего состояния действующего лица; здесь танец использовался преимущественно в тех сценах, где его появление продиктовано жизненной ситуацией: во время праздника шутов, на Гревской площади, где народ веселится и пляшет вокруг костров, на балу у Флер де Лис. И хотя танцев было не так уж мало, воспринимались они как случайные, с драмой, составляющей суть произведения, почти не связанные.

Спектакль, противоречащий эстетике «старого» балета, был встречен недоумением, насмешкой, подчас негодованием. Так, Бенуа утверждал, что «танцы в “Дочери Гудулы” со странным садизмом заменены пытками и плетьми»[[846]](#footnote-847). Другие называли новый балет «мнимодрамой» {346} и «художественным винегретом», а Горского — «живодером». Появление в 1902 году (до приезда Дункан, до первых опытов Фокина) постановки, где так решительно отвергались каноны академического балета, должно было взволновать. Тем более, если в спектакле зрителю «грозят какой-то реальной толпой оборванцев и жуликов»[[847]](#footnote-848), вырвавшихся не больше не меньше, как на императорскую сцену.

Само по себе стремление обновить формы балетного спектакля — исторически закономерно и, следовательно, прогрессивно для своего времени. Но на первых порах реформа виделась Горскому как замена образного языка танца повествовательным языком жестов. Игнорируя выразительные возможности танца, он тем самым посягал на самую специфику своего искусства.

### \* \* \*

1907 год вошел в историю русского балета как этапный: начался расцвет творчества Михаила Михайловича Фокина (1880 – 1942), появились постановки, во многом определившие направление «нового» балета.

Волна революционных настроений, вызвавшая с начала века переосмысление старого во всех отраслях общественной и художественной жизни, захлестнула и балет. Но здесь этот процесс шел все же с некоторым запозданием по сравнению с другими искусствами. Москва вырвалась вперед благодаря Горскому, В Петербурге в первое пятилетие нового века обнаруживаются лишь отдельные признаки грядущих перемен. К ним относятся приход в балет художников «Мира искусства» (неосуществленная «Сильвия» в 1900 – 1901, «Фея кукол» Бакста в 1903) и журнальные статьи А. Бенуа, посвященные состоянию балетного театра. Уход от шаблона «старого» балета наметился и в первых полуученических работах Фокина: «Ацис и Галатея» А. Н. Кадлеца (1905), «Сон в летнюю ночь» на музыку Ф. Мендельсона (1906). Примерно тогда же в плане будущего балета «Дафнис и Хлоя» он высказал некоторые соображения, предвосхищавшие принципы будущей реформы.

Подхватив искания Горского, Фокин пошел дальше. В зрелых работах хореографа, появившихся после 1907 года, окончательно определился характер «нового» балета, — его эстетика, его тематика. Формируясь преимущественно в период, наступивший после революции 1905 года, «новый» балет отразил умонастроения и чувства, которые овладели в ту пору большей частью русской интеллигенции.

Балет питался мотивами современной поэзии, литературы, театра, он прямо зависел от современной живописи, музыки. Темы и образы, традиционные для балетного театра еще со времен романтизма, — фантастические, экзотические — теперь трансформировались, окрашивались новыми настроениями. Отдаленные исторические эпохи, чужие страны, к которым обращались балетмейстеры, влекли необычностью, но вызывали и чувство живой связи с прошлым, когда себя и свое время художник познает через историю.

Существенное место в творческих исканиях балетмейстеров начала XX века заняла античность. {347} С ней связаны самые ранние попытки переосмыслить танцевальную форму: хитоны и сандалии первыми пришли на смену пачкам и пальцевым туфлям. «Евника» (1907) была пробным камнем. Фокин сам признавал впоследствии, что его понимание античности было еще наивным, а цельности впечатления мешала сугубо традиционная музыка Н. В. Щербачева, сборные костюмы. Но античность утверждалась в русском балете, трансформируясь из года в год. Непосредственным продолжением «Евники» стали фокинские «Нарцисс» с музыкой Н. Н. Черепнина (1911), танцы в «Орфее и Эвридике» Х. Глюка (1911) и «Дафнис и Хлоя» М. Равеля (1912).

Развитие балета в те годы шло так стремительно, так быстро подхватывались и утверждались любые находки, что в связи с «Нарциссом» критики писали уже об «обычном репертуаре античных движений», а к моменту появления «Дафниса и Хлои» были исчерпаны как внешние приемы антикизирующего танца, так и тот аспект темы, который привлекал Фокина: отождествление свободной пластики с духовной раскрепощенностью. При таком повороте темы неизменно акцентировалось оргиастическое, дионисийское начало пляски. Вакханалии, которые Фокин вводил чуть ли не в каждый балет, являлись выражением стихийности, торжества инстинкта над рассудком.

Вместе с «Евникой» была показана первая редакция «Шопенианы», которая завершалась Вальсом до-диез минор, поставленным в виде дуэта для двух солистов (А. Павловой и М. Обухова). Фокин писал о нем: «Сильфида — крылатая надежда — влетает в освещенный лунным светом романтический сад. Ее преследует юноша. Это был танец в стиле Тальони, в стиле того давно забытого времени, когда в балетном искусстве господствовала поэзия, когда танцовщица поднималась на пуанты не для того, чтобы продемонстрировать свой стальной носок, а для того, чтобы, едва касаясь земли, создать своим танцем впечатление легкости, чего-то неземного, фантастического»[[848]](#footnote-849).

Вот этот-то вальс и лег в основу всемирно известной второй «Шопенианы» (1908). Музыка Шопена как бы вызвала к жизни образы легкокрылых танцовщиц прошлого: в белых удлиненных тюниках, с веночками на голове, с крылышками за спиной скользили они по сцене, образуя группы, напоминающие гравюры романтического балета.

Фокин не первый использовал музыку Шопена. К ней обращались и Горский, и Дункан. Но «Шопениана» — высшая точка, достигнутая в поисках романтического образа, навеянного шопеновской лирикой. Образ этот возник в 1907 – 1908 годах не случайно. В мрачные годы столыпинской реакции романтическая тема разлада мечты и действительности получила новое обоснование. Сознание несовершенства мира влекло к фантастической красоте вымысла. Но прекрасная мечта оказывалась, как правило, недосягаемой. Однако ценно то, что сознание хрупкости красоты, быстротечности счастья не лишало Фокина веры в них. Недаром он назвал сильфиду в «Шопениане» «крылатой надеждой».

Созданный в том же 1907 году «Умирающий лебедь» еще раз подтвердил ту же мысль. Это едва ли не самая вдохновенная постановка Фокина. Он вложил в нее глубокий смысл: «Совершенная техника служит лишь средством для более высокой художественной цели, для создания поэтического образа, для создания символа, символа стремления к жизни всего смертного»[[849]](#footnote-850). Критик А. А. Черепнин, вспоминая позднее о «Лебеде» Анны Павловой, внес в это определение важное уточнение: «У Павловой само понятие об “Умирающем лебеде” перестало связываться с птицей, расплываясь в некий огромный *общественный* (подчеркнуто мною. — *Е. С*.) символ»[[850]](#footnote-851).

Это прощание с жизнью, этот плач по гибнущей красоте в 1907 году получил свой особый смысл. Многие в то время оплакивали крушение надежд, многие со страхом всматривались в будущее. А Фокин тем временем утверждал, что надежду, мечту, все прекрасное, что есть в жизни, надо хранить и беречь.

Такова главная мысль, положенная Фокиным в основу «Шопенианы» и «Умирающего лебедя»; мысль, которая сближала Фокина с Павловой. Именно эти произведения артистка сохранила в репертуаре своей заграничной гастрольной труппы, другие же фокинские балеты, участницей которых Павлова была в России, оказались ей менее близки.

О том, что счастье быстротечно, всего лишь — мираж, говорилось в «Павильоне Армиды», созданном в том же 1907 году и тоже с участием Павловой. Работа над балетом привела к сближению Фокина с А. Бенуа: Бенуа стал не только декоратором спектакля, но и автором сценария, по которому Н. Черепнин написал в 1903 году музыку.

{348} Несмотря на традиционность драматургии спектакля и отчасти хореографического решения, этот первый балет, поставленный Фокиным в содружестве с художниками «Мира искусства», был спектаклем нового времени. Он показал Францию Людовиков совсем иной, чем в парадных феериях Петипа: лиризм версальских картин Бенуа оказался осложненным в балете фантасмагорической обманчивостью действительности. Сошедшая с гобелена Армида, исчезнув на рассвете, оставляла влюбленному путнику свой шарф как свидетельство того, что она не была видением, и потрясенный юноша сходил с ума.

Так в балетах Фокина возникли две группы образов: с одной стороны, образ красоты, пусть недосягаемой и хрупкой, но возвышающей душу, с другой — образ красоты роковой, обладание которой губительно. К последним и относится Армида.

Балетный театр во все времена обращался к экзотике. Ориентальные образы фокинских спектаклей несут отпечаток своего времени. В начале 1908 года Фокина увлекла идея поставить «египетский» балет. Избрав для него музыку А. Аренского «Египетские ночи», в общем довольно традиционную, Фокин в постановке все дальше уходил от «старого» балета.

Он отказался от балетной униформы и обуви. Сборные костюмы, которыми вынуждены были пользоваться исполнители благотворительного спектакля, перешивались, чтобы напоминать древние одежды. Актеры рисовали себе удлиненные глаза, сооружали стильные прически, мазали тело темной краской. Знакомство с египетской настенной живописью подсказало Фокину композиции, развернутые не лицом к зрителю, как в «старом» балете, а в профиль, угловатые движения, плоское положение ладоней с сжатыми пальцами.

Проникшись духом Древнего Египта, впечатлениями от расписных саркофагов и прихотливого узора иероглифов, загадочных настенных изображений, хореограф создавал на этой основе свои фантазии. В полной мере Фокину это удалось лишь при работе над второй музыкально-хореографической редакцией балета, предназначенной для парижский гастролей («Клеопатра», 1909), когда рядом с ним оказался Л. Бакст. У этих двух художников, одинаково чутко ощущавших обаяние старины и потребности своего времени, древний, уже исчезнувший стиль претворялся в новое искусство.

В центре спектакля находились Клеопатра, — жестокая и сладострастная, покорившая юношу, затем убившая его, — и любящая пара, Береника (во второй редакции Таор) и Амун, которых она разъединила. В первом, петербургском варианте спектакля финал восстанавливал традиционное балетное благополучие: выяснялось, что жрец вместо яда дал Амуну снотворное. В «Клеопатре» Фокин изменил концовку: Амун расплачивался жизнью за любовь царицы. Трагизм ситуации подчеркивали и декорации Бакста с их кроваво-красными пятнами.

Так вошла в балетный театр одна из тем эпохи: тема любви и смерти, не противопоставляемых, а отождествляемых, как у поэтов-символистов. Эта тема пронизывает все «ориентальные» балеты Фокина, где после стилизованного Египта фоном для действия становятся столь же условные Индия («Синий бог»), Восток («Шехеразада», «Исламей») или Кавказ («Тамара»). Сладострастие и жестокость выступали здесь как главные действующие силы, притом нерасторжимо связанные: наслаждение было {349} гибельно, а уход из жизни сулил блаженство.

Зимой 1910 года на балу, который устраивался издателями журнала «Сатирикон», Фокин показал балет «Карнавал» на музыку Р. Шумана. Он создал «ряд отдельных характеристик, связанных между собой постоянным появлением неудачника Пьеро, смешного Панталоне и всегда выходящего победителем из всех своих проказ и затей Арлекина»[[851]](#footnote-852). Музыка Шумана предопределила лирико-романтическое настроение. Поставленный балет был, однако, современным по духу. Романтические образы, как и образы-типы комедии масок, обрели новый смысл в поэзии тех лет. Маска-личина, маскарад, понятый как «карнавал жизни», стали излюбленными символами.

В литературе о балете «Карнавал» не раз сравнивали с «Балаганчиком» Блока. Параллель эта тем более заманчива, что в «Карнавале» Пьеро исполнял Вс. Мейерхольд, четырьмя годами ранее поставивший «Балаганчик».

Фокин подхватил одну из близких Блоку тем эпохи — тему маски и маскарада. Мелькают образы, и каждый — частица жизни с ее радостью, поэзией, ее душевными тревогами. Они неуловимы: их нельзя ни удержать, ни прогнать, ни познать до конца, потому что это прежде всего маски. Фокинский «Карнавал», однако, лишен той горькой иронии, которая пропитывает «Балаганчик». Тема «картонного мира» в нем отсутствует, порывы к счастью не оборачиваются прыжком в пустоту. Даже бумажное сердечко, которое Арлекин кладет к ногам Коломбины, всего лишь игра в стиле романтизированной commedia dell’arte. «Карнавал» изощрен по форме, изящен, лиричен. Все эти качества Фокин демонстрирует вполне всерьез, увлеченно, сочувственно и не сомневается в их подлинности и ценности.

Все же даже внешние параллели между балетом и пьесой симптоматичны. Как некогда романтики XIX века (Тик, Гофман, Готье), композиторы и поэты 900‑х годов возродили итальянские маски. Рейнхардт и Крэг, а также русские режиссеры во главе с Мейерхольдом ввели их в свои постановки. Блок избрал именно устойчивые типы commedia dell’arte для того, чтобы выразить «переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения»[[852]](#footnote-853). Фокин шел тем же путем.

«Павильон Армиды», «Шопениана» и «Египетские ночи» были поставлены в Мариинском театре в 1907 – 1908 годах. «Павильон Армиды» положил начало содружеству Бенуа и Фокина, но привел и к первым столкновениям с театральным начальством. Абонементная публика, посещавшая императорские оперно-балетные театры, привыкла смотреть на балет как на придворное развлечение. Балетоманы стояли уа то, чтобы балет сохранился в законсервированном виде, и любой эксперимент считали покушением на традиции. Фокин же мечтал быть «выразителем чувствований, вкусов и дум своей современности»[[853]](#footnote-854), а потому ему приходилось искать реализации своих творческих возможностей за пределами императорских театров. Он ставил в Театральном училище и для благотворительных спектаклей. Но там серьезным препятствием было отсутствие материальной базы. {350} Выход был найден благодаря С. П. Дягилеву, организатору «русских сезонов». По совету Бенуа Дягилев решил повезти балет за границу.

Первый «русский сезон» с участием балета состоялся в 1909 году. Были показаны «Павильон Армиды», «Шопениана» («Сильфиды»), «Клеопатра», дивертисмент «Пир», «Половецкие пляски» из «Князя Игоря».

Спектакли поразили парижан своими живописными достоинствами: восхищала пышность французского Великого Века в «Армиде» Бенуа, пиршество красок — в «Клеопатре» Бакста. Большое впечатление произвели также исполнители — Вацлав Нижинский, Анна Павлова, Тамара Карсавина. Но истинным откровением явились «Половецкие пляски» — одно из совершеннейших созданий Фокина. Ставя массовый пляс воинов — лучников и всадников, Фокин использовал накопленное академическим балетом богатство прыжковых и вращательных движений. Эти движения представали, однако, совсем в ином виде. Хищные фигуры в разноцветных, украшенных металлическими бляхами одеждах, лохматых шапках, пестрых, увенчанных перьями тюбетейках, вихрем носились по сцене. Танцовщики то пригибались к земле в стелющемся беге, то взмывали в воздух. Традиционные прыжки-взлеты были сломлены линией резко подогнутых ног, вытянутых над головой рук с луком. Молниеносные повороты сменялись неистовыми топочущими движениями.

Половецкие пляски — образное танцевальное выражение страстного подъема, волевого порыва дикого войска. Точнее — выражение самой стихии дикости: пляска, в которой так и слышится грозный шум несущихся орд, свист стрел, полыхание пожарищ. И прерывают эту оргию только робкие жалобы покорных пленниц.

В сентябре 1909 года «Половецкие пляски» были включены в возобновленную на сцене Мариинского {351} театра оперу Бородина. В октябре вышел первый номер журнала «Аполлон». Здесь рядом со статьями А. Бенуа, Ин. Анненского, М. Волошина, Вс. Мейерхольда, со статьей Вяч. Иванова, где он развивает идею театра как всенародного «действа», объединяющего актеров и зрителей, была напечатана рецензия С. Ауслендера на фокинскую постановку. И это не случайное соседство. Описывая пляску как «соединение невиданной силы, стихийной пламенности, какого-то вихря быстрых движений, диких скачков, подлинно страстных жестов», Ауслендер пишет о ее финале: «… и если бы занавес на секунду запоздал, казалось, не удержались бы они и вырвались бы в залу, на площадь, на улицы, побеждая и увлекая за собой все»[[854]](#footnote-855).

Принципиально иная трактовка массовых сцен в спектаклях «нового» балета тех лет (у Фокина, Горского) симптоматична. В огненной стремительности танца, вакхическом буйстве красок была та стихийная сила, то непокорство, что предвещало близость бури.

Второй «русский сезон» (1910) ознаменовало событие большой важности: постановка балета И. Стравинского — «Жар-птица».

Устроители гастролей понимали, что в репертуаре не хватало национального балета. Перебрав в памяти русские сказки, они остановились на Жар-птице. Образ открывал простор фантазии: вокруг него можно было плести фантастический узор. Жар-птица прекрасна и неуловима (опять тема вечно манящего и ускользающего идеала), она причудливо сочетает в себе добро и зло: погоня за Жар-птицей — источник всяческих бед, зато обладание ею сулит {352} высшее счастье. Сама экзотичность образа («заморская» птица), его живописность (вся светящаяся, огненная, в серебре и золоте) — особо ценилась мирискусниками.

Критика отметила, сколь тесен был союз художника и композитора: «Отливающая темно-золотистым цветом декорация заднего плана как будто сделана тем же способом, как и полная оттенков ткань оркестра»[[855]](#footnote-856). Продолжая мысль, можно сказать, что «тем же способом» сделаны были танцы и сцены Фокина. Цепь виртуозных классических па рисовала стремительный, искрометный полет Жар-птицы. По контрасту пластика царевен строилась на мягких, естественных, грациозных движениях: царевны появлялись босиком, в длинных рубашках и «группировались, потягивались, расправляли длинные волосы, с места на место перебегали, ловили друг дружку»[[856]](#footnote-857). И третий, тоже контрастный по отношению к предыдущим, но не менее живописный образ: челядь Кащея. Здесь Фокин дал нагромождение гротескных телодвижений: «заставил одних ходить все время на корточках, другие не могли сделать ни шагу, не повертевшись на ноге, третьи подпрыгивали в каком-то странном судорожном ритме, четвертые — безмерные силачи, иначе не передвигались, как тяжело приплясывая»[[857]](#footnote-858).

Разные образы обладали общим свойством — конкретной изобразительностью, которая подчиняла танцы общему декоративному замыслу. Они становились вполне понятными лишь в определенном контексте, были связаны с соответствующим живописным оформлением.

Так «Жар-птица» наглядно осуществила идею синтеза искусств, провозглашенную «Миром искусства». В спектакле все объединилось, чтобы пленить глаз и слух волшебными образами. Щедро черпая их из сокровищницы национального фольклора и переплавляя его богатство в стилизованные формы, авторы создали причудливую «фантазию на русскую тему», чтобы продемонстрировать ее за границей.

Идеальной выразительницей идей Фокина оказалась Тамара Платоновна Карсавина (р. в 1885), исполнявшая роль Жар-птицы. Участница всех ранних фокинских постановок, она затем стала постоянной сотрудницей «сезонов».

Карсавиной были близки идеи и образы фокинских балетов. Она обладала тем, что особенно ценилось художниками «Мира искусства»: чувством стиля, умением ощутить и передать красоту ушедших эпох. У Павловой все внешнее — приметы времени, страны, быта — отходило на второй план, перегорало, переплавлялось в единое большое чувство. Потому ее языком стал обобщенный и многозначный классический танец. Карсавина легко перевоплощалась в скорбную нимфу Эхо, и ее позы были живым подобием античного надгробия («Нарцисс»); легко погружалась в мир кисейной барышни 20‑х годов XIX века, тонко ощущая застенчивую грацию эпохи («Призрак розы»); безукоризненно передавала изощренную манерность века Людовика XIV («Павильон Армиды»). Внешность артистки, огромные темные глаза делали ее незаменимой в «ориентальных» балетах Фокина: она восхищала томной негой, прочувствованно изображала трагические страсти гаремных пленниц и сказочных восточных принцесс. Вместе с тем она легко дышала и пьянящим воздухом итальянской комедии: недаром ее называли «царицей Коломбин». Любой образ был предельно насыщен красками, нюансами изобразительной пластики. Короче говоря, Карсавина была балериной живописного толка, столь необходимой Фокину.

К следующему «сезону» (1911) был готов второй балет Стравинского «Петрушка». Снова, как и в «Жар-птице», авторы обратились к русской теме. Снова это был живописный, красочный спектакль. Вместе с тем между спектаклями были и существенные различия. О «Жар-птице» А. Бенуа писал, что «это опять “сказка для детей”, а не сказка для взрослых»[[858]](#footnote-859). Не то «Петрушка». Фокин верно определил смысл балета: «Человеческая трагедия, выраженная в кукольных фигурах, символах»[[859]](#footnote-860).

Действие «Петрушки» разыгрывалось на фоне ярмарки. Зрителю предоставлялось любоваться пестрой сутолокой мелькающих перед глазами, как на карусели, ярких фигур. Однако из беспорядочного движения массы людей рождалось ощущение разобщенности, равнодушия к окружающим. «Толпа разрозненна. У каждого свой интерес», — писал Фокин[[860]](#footnote-861). Это безразличие толпы, на глазах которой разыгрывается драма героя спектакля, становилось одной из причин трагедии.

{354} Центральная часть балета посвящена трем главным персонажам: Петрушке, Балерине, в которую он влюблен, и Арапу, предмету воздыханий Балерины. Все трое — ярмарочные плясуны, игрушки. Фокин подчеркивал это нарочитой искусственностью их движений. Но если Балерина всего лишь глупенькая хорошенькая куколка, а Арап самодовольный тупица, то образ Петрушки сложен и ведет к обобщениям.

Внешне герой невзрачен, даже жалок. Лицо грубо размалевано, испуганно взметнувшиеся брови нарисованы криво. Руки и ноги плохо пригнаны к туловищу, они дергаются, как на шарнирах, и весь он так и норовит сложиться — нелепая кукла словно хочет «уйти в себя». Вся партия Петрушки, как поясняет Фокин, построена на принципе «en dedans» (вовнутрь): выпрямленные позы, развернутые движения, широкие жесты ему противопоказаны. Тело Петрушки создано для того, чтобы им распоряжался дергающий за ниточки Фокусник. Но у Петрушки есть душа. Во всем балете он единственный, у кого она есть… Неказистая оболочка вызывает у окружающих презрение и насмешку. По существу это вариация на традиционную романтическую тему прекрасной души в уродливом теле, паяца, с мукой кривляющегося на потеху публике.

Кукла, однако, выходит из повиновения. Взбунтовавшись против хозяина-фокусника, паяц нарушает порядок представления. Вторая картина балета по сути — монолог-протест запертого в комнате Петрушки. Но напрасно прорывает он стену кукольного театра. Прыжок блоковского Арлекина вел в пустоту. У Петрушки не хватает сил даже пробиться наружу: повиснув на миг в дыре, он беспомощно валится обратно на пол.

В последней картине на ярмарочной площади кривая сабля Арапа настигает Петрушку. Из тряпичного тела сыплются опилки. И тогда страдающая и мятежная душа куклы обретает свободу. С высоты балагана вечно живой Петрушка хохочет над теми, кто думал уничтожить его.

В «Петрушке» примечателен интерес к городскому фольклору, к которому проявляли внимание и поэты, художники, артисты. Вспомним «городскую» поэзию Брюсова и Блока, жанровые картины Кустодиева, русские песни в репертуаре Шаляпина, увлечение оркестрами народных инструментов. В балете возникали темы, волновавшие многих современников: тема балагана, перевертывающего привычные представления, тема куклы с сердцем человека и бессердечной толпы, тема нежной и поэтичной души., не понятой и осмеянной.

«Петрушка» — высшее достижение Фокина. Здесь наиболее последовательно проведены все принципы хореографа. Содержание одноактного балета раскрыто в единстве выразительных средств: музыка написана по специально сочиненному сценарию; декорации, костюмы, бутафория — не нейтральный фон, а образ, тесно слитый с музыкальным; танец живет полнокровной жизнью только в этой декоративной раме, лишь одетый в костюмы, призванные подчеркивать, выявлять смысл движений.

Вся хореография «Петрушки» созвучна задачам реформаторов, адептов «нового» балета. Здесь отсутствуют канонические формы и отвлеченный классический танец. Движения собственно танцевальные сливаются с пантомимой, {355} образуя разнообразные сплавы, Каждая характеристика отвечает обстоятельствам, исторической эпохе, стилю спектакля, вписываясь в галерею живописных пластических портретов — массовых и сольных. Движения танца кормилиц, танца кучеров, упражнения уличной акробатки на коврике — точно и выпукло изобразительны.

Петрушка оказался высшим достижением также Вацлава Фомича Нижинского (1890 – 1950). Он начал выступать в балетах Фокина уже в 1907 году, тотчас по окончании школы. В Париже Нижинский сразу заставил говорить о себе, как о блистательном танцоре. Его феноменальный прыжок вошел в легенду. Фокин оценил танцевальный дар и своеобразную индивидуальность артиста. Казалось бы он подчинял Нижинского своим замыслам, в действительности тот был вдохновителем многих сочиненных Фокиным ролей.

Раб Армиды и раб Клеопатры (1907), раб Зобеиды — Золотой негр — в «Шехеразаде» (1909) — ранние партии Нижинского в репертуаре Фокина. Образы разных эпох и стран были одинаково экзотичны, а главное, объединены признаком «несвободы»: все трое не вправе быть иными, чем им велят, они как бы овеществленная прихоть хозяйки. Тема человека, подвластного чужой воле, возникала и в «Нарциссе» (1911). По велению разгневанных богов герой осужден любить самого себя, свое красивое лицо, свое гибкое тело.

Об экзотичности Нижинского, о преобладании в его творчестве чувственного начала над духовным писали много. В мягкой грации танцовщика усматривали повадку красивого хищника, в его лице чуть монгольского склада с высокими скулами таилось нечто загадочное, отпугивающее и тем вдвойне привлекательное. Это проявилось даже в «Призраке розы» (1911), хотя то был совсем иной, сентиментальный мир 20‑х годов XIX века. Но и здесь неуловимый, манящий «аромат цветка» дразнил загадочной полуулыбкой, странным взглядом полузакрытых глаз. Закружив в танце, опьянив смутными ощущениями юную девушку, призрак исчезал, истаивал в темноте.

Высшим достижением Нижинского-актера была партия Петрушки. Тема «несвободы», «чужой воли» определилась здесь до конца и выразилась по-новому: трагически нескладная кукла, трогательно-беспомощная, не в состоянии была подчинить себе беспорядочно болтающиеся руки и неустойчивые ноги. Свою изумительную элевацию Нижинский мог проявить лишь в сцене проклятий Петрушки. Отчаянным прыжкам паяца актер придавал гротесковый характер. Он метался и бился, то грозя портрету Фокусника, то шарахаясь от него в страхе. В паузах Нижинский замирал почти на кончиках пальцев, сдвинув колени, втянув голову в плечи и прижав к груди негнущиеся руки в грубых варежках. А из-под дурацкого колпака с кисточкой на мучнисто-белом лице глаза смотрели тоскливо и вопросительно…

В 1912 году в русской балетной труппе, руководимой Дягилевым, назрел раскол. Работы Фокина казались Дягилеву устаревшими, и он стал готовить к балетмейстерской деятельности Нижинского. Первая его постановка — «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси была показана 29 мая 1912 года, за несколько дней до премьеры «Дафниса и Хлои», после которой Фокин ушел из антрепризы.

{356} Балет Нижинского вызвал скандал. Часть зала бурно аплодировала, другая — не менее шумно возмущалась. Хореографа и танцовщика Нижинского упрекали в непристойности. Но у него нашлись горячие сторонники, в первую очередь скульптор Роден. Они объявили Нижинского открывателем новых путей.

На первый взгляд, роль Фавна, полузверя-получеловека, продолжала линию экзотических образов, созданных Фокиным для Нижинского. Сродни фокинским балетам была и общая атмосфера чувственности и профильный рисунок танца «Послеполуденного отдыха фавна». Но находкам Фокина Нижинский придал иной, даже противоположный смысл. Фокин требовал *естественности*. Стилизуя пантомиму и танец, он держался границ правдоподобия, стремился к пластическому изображению жизненных ситуаций. Нижинский уходил от внешнего «правдоподобия» в поисках новой обобщенной образности[[861]](#footnote-862). Он всячески подчеркивал неестественность поз и движений танцующих. Исполнители придерживались фронтального положения корпуса при профильном положении рук и головы, ступали по земле плоско, всей ступней (от пятки). Стремясь создать иллюзию двухмерности пространства, они двигались как бы в одной плоскости. «Казалось, что они вырезаны из картона, что они не имеют объема, передвигаются на проволоке, сгибаются на шарнирах»[[862]](#footnote-863). Застывшие лица не выражали никаких чувств. Пластика «двух измерений» имела целью усугубить условность постановки.

Фокин восставал против условности «старого» балета во имя «естественности», отменявшей метафоричность содержания. Нижинский стремился к танцу, допускавшему обобщенное образное решение. Ради этого он снова провозгласил условность, но условность новую, иную, чем в академическом балете XIX века. Примером ему служило в какой-то мере творчество художников, с которыми его познакомил Дягилев, — Матисса, Пикассо, Модильяни. Не прошел он мимо и таких «открытий» эпохи, как архаика, негритянская скульптура. Подобно тому, как современные живописцы нарушали законы нормальной перспективы, деформировали естественный рисунок, Нижинский искал танцевальные движения, отрицая и традиции академической формы и «естественную» пластику предшественников.

Наиболее значительная работа В. Нижинского — «Весна священная» (1913).

Сценаристом и художником балета Стравинского был Н. Рерих — крупнейший знаток русской древности. В двух картинах раскрывалась тема весеннего обряда, выражавшего восторг и одновременно священный ужас первобытного человека перед грядущим таинством всеобщего обновления. Побороть страх можно было лишь ценой жертвы, и вторая половина балета завершалась пляской Избранницы, которая падала мертвой от изнеможения. Музыка Стравинского с огромной силой выразила безудержный напор стихийных сил, их гипнотическую власть над человеком. Нижинский должен был воплотить эту мысль на сцене.

Он снова отказался и от приемов классического танца, и от свободной пластики Фокина. Но теперь скованные, подчеркнуто неуклюжие позы как бы пригибали человеческую фигуру к земле. Ступни ног были поставлены носками внутрь, руки прижаты к телу, спина ссутулена. Позы исполнителей рисовали человека, в котором дух еще не проснулся, придавленного темными инстинктами, неясными страхами. Этот человек не мог выпрямиться, тем более взлететь. Он способен был только утаптывать землю, упорно, монотонно, точно стараясь врасти в нее. Силой, которая приводила в движение людскую массу, был ритм.

«Единственная рациональная цель придуманных им (хореографом. — *Е. С*.) движений — осуществление ритма. Ритм — такова в его замысле единственная чудовищная сила, обуздавшая первобытную душу», — писал А. Левинсон.

Сочетание намеренно искаженных форм с отупляющим гипнозом ритма создавало особую взвинченную экспрессию. Левинсон так описал предсмертную пляску Избранницы: «Внезапная конвульсия бросает в сторону окостеневшее в резком изломе тело. Под свирепыми толчками ритма, оглушенная пронизывающими звучностями оркестра, она мечется и корчится в экстатической и угловатой пляске. И вновь леденящий комизм этой первобытной истерии волнует зрителя небывалыми впечатлениями мучительного гротеска»[[863]](#footnote-864).

Творчество Нижинского ознаменовало связь балета с теми течениями современного изобразительного искусства, которые пришли на смену импрессионизму в Западной Европе, на смену {357} «Миру искусства» в России. Вторя современным живописцам, в чьих произведениях деформация знаменовала попытки воплощения скрытого смысла явлений, балетмейстер мечтал о достижении аналогичного эффекта средствами своего искусства.

Спектакли Нижинского, за исключением «Фавна», имели короткую сценическую историю. Тем не менее они оказали известное влияние на хореографию. Права В. М. Красовская, рассматривающая «Весну священную» как первое проявление экспрессионизма в балете и обнаруживающая прямую связь между нею и более поздними опытами немецких и американских представителей экспрессионизма в хореографии. В зарубежном балетном театре это направление действительно получило широкое развитие в 20 – 30‑х годах. В России работы Нижинского-балетмейстера не были показаны, прямых последователей на родине у него не оказалось. Ветвь Нижинского выросла из ствола «русских сезонов», чтобы дать плоды уже в западном балете.

Первые «русские сезоны» с их концертами, оперными и балетными спектаклями — событие огромного общественного значения. Париж, только что восхищавшийся русской живописью от иконописи до мастеров «Мира искусства», теперь открыл для себя Мусоргского, Римского-Корсакова и Бородина, Шаляпина, Павлову и Нижинского. Европейское искусство испытало на себе влияние русского, в первую очередь музыкального, балетного и декорационного искусства. Спектаклями «сезонов» восторгались композиторы К. Сен-Санс, К. Дебюсси, М. Равель, художники и скульпторы во главе с О. Роденом, поэты и писатели А. Франс, М. Метерлинк, Э. Ростан и Р. Роллан. Нельзя забывать также, что общественное признание пришло в особенно тяжелый для России момент, когда революционный подъем 1905 года был сломлен реакцией. А. Бенуа писал о гордости, которую испытывал каждый участник «сезонов» за «русскую духовную культуру, русское искусство, после того, как посрамлена и затоптана в грязь вся русская действительность»[[864]](#footnote-865).

{358} Первый, второй, третий «сезоны» следовали с неизменным успехом. Восхищение было так велико, что критические голоса тонули в хоре похвал. За границей не уставали любоваться экспонируемыми сокровищами, а в России, естественно, триумфаторам не предъявляли счетов. Но время шло. «То энтузиастическое отношение, которое русский балет вызывал прежде в Париже, прошло»[[865]](#footnote-866), — писал в 1913 году Луначарский. Еще раньше французов свои сомнения стала высказывать отечественная критика.

Многих смущал тот курс «на сенсацию», который вел Дягилев. Музыканты протестовали против использования отдельных небалетных партитур, в частности «Шехеразады» Римского-Корсакова, против инструментовки фортепианных произведений. Возникали сомнения и в отношении репертуара. Демонстрировались почти исключительно произведения балетмейстеров-реформаторов. Классика была представлена несколькими номерами в «Пире» (1909), романтической «Жизелью» (1910) и «Лебединым озером» (1911), сокращенным до двух актов, фантастического и реального. Тем самым «большой балет» Петипа игнорировался совершенно.

Новизна фокинских постановок, идейная и формальная, созвучность эпохе неоспоримы. Но отрицание достижений предшествующего периода вело и к потерям. Когда за сравнительно короткий срок (1907 – 1911) фокинская программа реформы балета была осуществлена и возникла потребность двигаться вперед, это стало особенно очевидно.

Русские критики, в частности А. Левинсон и А. Волынский, указывали на умаление роли танца в спектаклях Фокина («балет, вытесненный из своего естественного русла, вторгается в область пантомимы»)[[866]](#footnote-867), отказ от чистого классического танца; обновление хореографии шло за счет привнесения элементов дунканистской пластики, народных плясок, насыщения танцевальных движений мимической выразительностью. Исчезли большие классические ансамбли с их поэтичной и многозначной образностью, им на смену пришли буйные пляски, смысл которых в воплощении эмоций очень конкретных и «земных».

В мирискуснических балетах Фокина главенствовало живописное начало. Это вело к новому стилистическому единству, но достигалось отчасти в ущерб танцу, танцовщику, искусство которого приносилось в жертву красочному пятну. В спектаклях, созданных на исходе сотрудничества Фокина с Дягилевым, стилизаторские задачи выступали подчас впереди смысловых («Голубой бог» Р. Ана, 1912; «Легенда о Иосифе» Р. Штрауса, 1914).

После 1911 года, с момента превращения «русских сезонов» из гастролей артистов императорских театров в частную антрепризу Дягилева, иным стал состав исполнителей. Центральной фигурой оказался Нижинский, уволенный из императорского балета. Карсавина в течение ряда лет была единственной балериной. Кордебалет набирался из артистов варшавских театров и воспитанников частных школ. Труппа выступала в крупнейших городах Европы, а позднее и Америки, имея базу в Монте-Карло. Сами функции дягилевской труппы стали иными: она уже не демонстрировала за границей современные достижения национального искусства, а превратилась в экспериментальную площадку для балетмейстеров, как правило получавших профессиональную выучку в России, но за время работы в антрепризе терявших непосредственные связи с отечественной культурой[[867]](#footnote-868), а также композиторов и художников, среди которых русских становилось все меньше. К 20‑м годам балет Сергея Дягилева принадлежал уже по существу французскому искусству. Другое дело, что французский хореографический театр к этому времени стал совсем не тем, каким был в начале века, и изменения эти свершились бесспорно в значительной мере в результате влияния «русских сезонов».

### \* \* \*

В предреволюционное десятилетие спектакли «нового» балета завоевали прочное место в репертуаре московского и петербургского театров.

В Москве единственным балетмейстером был по-прежнему Горский. Развивая начатое до 1905 года, он обновлял репертуар как за счет новых сочинений, так и за счет переделок классики. В обоих случаях хореограф решал схожие художественные задачи. Эстетике «большого балета» он противопоставлял эстетику танцевальной драмы, каноническим танцевальным формам — свободную изобразительную пластику. Оформление спектаклей принадлежало, как правило, К. Коровину.

{359} Модернизированные Горским «Корсар» (1912) и «Баядерка» (1907, 1917) принадлежат к наиболее знаменитым его постановкам. Они сохранились на московской сцене и тогда, когда самостоятельные спектакли хореографа были забыты. Их сильной стороной была общая живописная динамика, но внутри царила эклектика.

Все годы работы Горского в московской труппе ведущей балериной была Екатерина Васильевна Гельцер (1876 – 1962). Участница всех премьер Горского, кроме ранней «Дочери Гудулы», Гельцер далеко не во всем соглашалась с ним. Она была виртуозкой, одной из блистательных представительниц балетного академизма. Гельцер сопротивлялась попыткам Горского подменить классический танец свободной пластикой, настаивала на сохранении канонических pas de deux и вариаций. В то же время с Горским ее роднила склонность к драме. Темперамент Гельцер проявлялся и в блистательном исполнении бравурных па, и в мимических сценах. Ее игра, увлеченная и страстная, тщательная разработка всех деталей пантомимных эпизодов вполне отвечали устремлениям Горского.

Хореографу сложнее было найти общий язык с постоянным партнером Гельцер Василием Дмитриевичем Тихомировым (1876 – 1956), танцовщиком чистой классической школы, решительно не принимавшим новшеств и к тому же не обладавшим драматическим дарованием, И, наоборот, Михаил Михайлович Мордкин (1880 – 1944) был наделен в равной мере «классичностью», необходимой для балетов старого репертуара, и чувством современного. Он легко отходил от привычного, воодушевлялся новыми идеями, воспринимал новые формы. Его динамичная, страстная манера исполнения вполне соответствовала спектаклям Горского.

Влияние всех трех актеров сказалось на «Саламбо».

Создавая центральную партию в расчете на Гельцер, Горский придал образу масштабность. Гельцер нужны были драматически напряженные сцены. Таким оказался эпизод в палатке Мато, куда Саламбо является, чтобы отобрать у него похищенное покрывало богини Танит. В дуэте, исполняемом ею с Мордкиным, пантомима перемежалась с танцем, то возвышаясь до него, то сливаясь с ним. Однако Гельцер нужны были и танцы, к которым привык зритель и которые обеспечивали ей успех: классическое pas de deux с обычными сольными вариациями, адажио и пр. И она получила его в последнем акте в сцене обручения Саламбо с Нар-Авассом — Тихомировым.

Уступка дорого стоила Горскому. Вводя формы, присущие «старому» балету, он тем самым нарушал главный принцип своих спектаклей, претендующих на стилевое единство, историческую достоверность. В результате спектакль Горского оказался недостаточно цельным. В «Саламбо» сохранилось и традиционное «двуязычие», и многие другие условности «старого» балета, не приемлемые в балетной драме.

Балет «Саламбо» был последним многоактным спектаклем Горского. Он фактически завершил искания, начатые до 1905 года. За это время искусство балетмейстера постепенно теряло свою внутреннюю насыщенность. В «Саламбо» героико-демократическая тема получила слабое развитие. Мотив самопожертвования героини с трудом проступал сквозь экзотическую зрелищность. При всем том это был еще полнокровный, масштабный спектакль. В балетах последующих {360} лет тонус явно снизился. Трагический пафос затухал.

Не случайно на смену масштабным хореодрамам пришел одноактный балет. Конечно, миниатюризм не синоним мелкотемья. Но как раз у Горского отказ от внешней масштабности совпал с отказом от общественно значимой тематики.

В тревожные предвоенные годы, когда в среде русской художественной интеллигенции все острее жило ощущение грядущих перемен, желанных, но и пугающих, Горский мечтал об очистительной, врачующей силе, которой обладает нетронутая природа, простой труд, невинная любовь. Так возникла «Любовь быстра!» на музыку «Симфонических танцев» Э. Грига (1913).

Горский сочинил лирико-комедийную бытовую сцену: встреча рыбака, потерпевшего крушение, и девушки-рыбачки, их любовь, помолвка, деревенский праздник. Люди, «которых еще не коснулась цивилизация»[[868]](#footnote-869), грубые, неотесанные, как камни, неповоротливые, косолапые, медлительные. И любовь их бесхитростная и искренняя, немного смешная, но трогательная. Здесь были сломаны привычные каноны балетной пластики: у танцовщиков — завернутые внутрь ступни, раскоряченные ноги, оттопыренные руки. Решенный в единой манере спектакль оказался стильным и убедительным.

Если в балете «Любовь быстра!» артисты «плясали — именно плясали, — … весело и бодро»[[869]](#footnote-870), а в зрительный зал неслись как бы порывы свежего морского воздуха, холодные сверкающие на солнце соленые брызги[[870]](#footnote-871), то совсем иначе воспринимался спектакль «Евника и Петроний» (1915).

Горский использовал одну из сюжетных линий романа Г. Сенкевича «Камо грядеши?». Партитура была составлена из произведений Шопена, носящих элегический характер. Скорбь сливалась с умиленным любованием тем, что человек сам обрек себя на гибель. Когда Петроний по велению Нерона вынужден был вскрыть себе вены, он умирал вместе с Евникой спокойно, даже радостно, наслаждаясь окружающей красотой.

Балет, созданный в годы мировой войны, отражал переживания художника, потрясенного совершающимися ужасами, но желающего только одного — не знать и не видеть происходящего, замкнуться в мире воспоминаний и сладких грез.

### \* \* \*

Фокин порвал с Дягилевым в 1912 году и стал постоянно работать в Петербурге. Его новые, поставленные для Мариинской сцены балеты («Исламей» на музыку Балакирева, «Бабочки» на музыку Шумана) варьировали ранее освоенные темы. Наиболее интересны были «Золотой петушок», для постановки которого Фокин вернулся в антрепризу Дягилева в 1914 году, «Стенька Разин» (1915) и «Арагонская хота» (1916) в Мариинском театре.

«Золотой петушок» с музыкой Н. Римского-Корсакова, который Фокин назвал «самой “спорной” постановкой» и одновременно «одной из самых больших и радостных удач»[[871]](#footnote-872), — {361} представление, где хор и певцы-солисты, одинаково одетые, сидели по бокам сцены на скамьях, а действие разыгрывалось артистами балета. Новая форма спектакля, найденная Фокиным совместно с Бенуа, вызвала интерес. Стравинский, начавший работу над «Свадебкой» сразу после премьеры «Золотого петушка», затем написавший «Байку про лису» и «Историю солдата», всюду воспользовался непривычными для традиционного музыкального театра приемами: вводил чтецов или певцов, отделенных от играющих актеров, выносил оркестр на сцену. Нейтральный, неиграющий хор на сцене или в оркестре стал все чаще появляться в оперных спектаклях.

Но значение «Петушка» не только в новизне режиссерского решения. Интересен сам факт постановки балета, несомненно содержащего сатиру на самодержавие. Правда, Фокин пишет в своих воспоминаниях, что он видел в сказке Пушкина обличение человеческих пороков и слабостей независимо от образа правления и от «политического режима», но, желал он того или не желал, спектакль вызывал политические ассоциации. Недаром именно по этим мотивам отказалась от «Золотого петушка» Анна Павлова.

Для балета «Стенька Разин» Фокин использовал музыку одноименной симфонической поэмы Глазунова. Примечателен был сам факт обращения к теме. Фигура Разина привлекла в ту пору многих: в 1916 году вышел роман В. В. Каменского, к этому же времени относятся наброски С. Т. Коненкова, изображающие Разина и персидскую княжну. Фокин тоже опирался на легенду о потопленной в Волге пленнице. Наибольшее впечатление в спектакле производили две казачьи пляски. По просьбе Фокина Глазунов усилил эти эпизоды, написав новый танец. «Бесшабашная удаль молодецкой шайки Разина была воплощена с поразительно ярким темпераментом»[[872]](#footnote-873). В разгар войны, в преддверии революции обращение к образу народной вольницы, пусть трактованной несколько ходульно, в плане «разгула удалого», было закономерным. И все же от такого художника, как Фокин, можно было ждать и более тонкого понимания народной культуры. Это он доказал своей следующей работой: «Арагонской хотой» (1916) — лучшим спектаклем, созданным Фокиным в эти годы.

Балет возник как результат поездки в Испанию. Фокин обнаружил целые пласты, не тронутые хореографами. Это были прежде всего крестьянские танцы, которые резко отличались от танцев городских таверн. Фокин резко порвал с трафаретом надрывной «испанщины», отбросил все вульгарное и шантанное. Главным для него было обаяние подлинности, искренность, цельность — качества, подсмотренные у народа. А. Головин написал декорации очень простые, но идеально соответствующие замыслу: зеленый луг, залитый солнцем, и над ним высокое, голубое-голубое небо. Безграничный простор, свет и воздух. И на этом фоне развертывалась общая пляска, ослепительная по колориту. Из массы выделялись солисты, тут же вновь сливающиеся с ансамблем в едином динамичном рисунке танца. А. Волынский писал, что это «похоже на импровизацию толпы, охваченной порывом игры и шутки на чистом и теплеющем воздухе испанской весны»[[873]](#footnote-874). Но это вовсе не означало, что Фокин просто перенес на балетную сцену этнографические танцы. Так же, как Глинка изложил народные мелодии симфонически, Фокин не заимствовал их пассивно, а придавал движениям народных танцев большую завершенность, приблизил их к формам профессионального классического танца. Вариации музыкальных тем влекли за собой вариации движений и рисунков. Полное согласие намерений композитора и хореографа привело к слитности звука и жеста, к стилистическому единству, которые предопределили успех постановки.

### \* \* \*

Успех русского балета за границей, та слава, которую он принес танцовщикам, во многом изменили отношение к этой профессии. Императорские училища не могли удовлетворить всех желающих обучаться танцу, тем более что к тому стремилась и молодежь, вышедшая из школьного возраста. Стали открываться частные школы. К началу революции в одной Москве было не менее десяти балетных школ и многочисленные студии пластического танца.

Выпускники частных школ на императорскую сцену не допускались и искали пристанища на эстраде, в кабаре и так называемых театрах миниатюр. В этих театрах, которых особенно много открылось в годы войны, стали работать многие профессиональные хореографы. Конечно, специфические задачи подобных зрелищных предприятий не могли не наложить печати на их постановки. Публика ждала прежде {362} всего игривых двусмысленных танцев, веселых и пустых интермедий, стилизованных сценок. Все это она получала с избытком. Но наиболее даровитые и ищущие постановщики пытались использовать даже такие театры для экспериментов.

Петроградский балетмейстер Борис Георгиевич Романов (1891 – 1957) поставил в Литейном театре, где с 1911 года он заведовал хореографической частью, наряду с отдельными номерами, интермедиями также несколько балетов. Первой его значительной работой были «Козлоногие» И. А. Саца (1912).

На этот раз хореограф прибег к античности не из потребности изобразить непосредственность и свежесть чувства, а чтобы вытащить на свет и подвергнуть издевке то мерзкое, животное, что сидит в людях. Если о Фавне Нижинского критики писали, что при встрече с нимфой в этом «юном двуногом звере» просыпается человек, то полукозлы-полулюди Саца и Романова были вполне довольны своим звериным существованием. Танцевальная оргия граничила с сатирой на современное общество. И буржуазная публика Литейного театра почувствовала это: в день премьеры балетик был встречен свистками. Трагизм ситуации заключался в том, что первое представление совпало со смертью композитора, траурная телеграмма из Москвы пришла, когда занавес был уже поднят. Присутствовавший на спектакле О. Дымов писал про Саца, что «уже немеющими устами он саркастически обозвал своих исконных врагов обидной кличкой “козлоногие”»[[874]](#footnote-875).

Неоднократно возникала в балетах Романова также излюбленная фокинская тема маскарада, но хореограф внес свои коррективы, усугубив ее мрачный колорит. В «Сновидении Пьеро» Б. Асафьева (1914, 1917) фантастически уродливое соседствовало со смешным, и нелепость сочетания рождала ощущение кошмара. Пьеро представлялось, что он вешается на крюке люстры, и «тело его беспомощно болтается и кружится на толстой веревке»[[875]](#footnote-876).

«Андалузиана» Романова (на музыку Ж. Бизе, 1915) имела нечто общее с «Арагонской хотой» Фокина, выразившееся в отказе от «испанщины» во имя «испанского». Но балет Романова был начисто лишен светлого мироощущения фокинской «Хоты», безыскусственной свежести ее танцев.

Постановки Романова отразили трагическое восприятие мира, свойственное многим художникам кризисной эпохи. Чудовищные дисгармоничные образы вторгались в искусство. Приемы гротеска, сочетание фарса и драмы становились средством выражения противоречий времени.

### \* \* \*

Годы, предшествовавшие революции, не были, как мы видели, ознаменованы большими достижениями. Горский был прав, когда в 1914 году отметил «остановку в движении вперед»[[876]](#footnote-877). Но то была остановка на перепутье, вызванная неудовлетворенностью старым и неуверенностью в будущем. Сам Горский лихорадочно искал выхода, о чем свидетельствует цикл его работ в годы мировой войны. Не сложил оружия и Фокин. Все чаще звучали новые имена — исполнительские и балетмейстерские. Критики вели ожесточенные споры. Горячее увлечение танцем предвещало грядущий натиск студий на твердыню академических театров. Все ждали перемен, ждали свежего ветра, не зная, откуда он налетит и что принесет…

Свержение самодержавия было встречено с восторгом. Выдвигались требования пересмотра всей внутренней системы организации бывших императорских театров, уничтожения абонементной системы. Были выработаны мероприятия, открывшие простор художественной инициативе артистов. Например, в Большом театре постановили допускать «желающих представителей труппы к постановке балетов»[[877]](#footnote-878). Основное внимание было направлено на вопросы самоуправления, административные, финансовые и т. п.

Единственной премьерой за этот период оказалось возобновление «Баядерки» в Большом театре, встреченное прессой холодно. Упреки критиков, требовавших, чтобы «напряженность мыслей и дел настоящего дня встречала бы на сцене такую же напряженность искусства»[[878]](#footnote-879), заставляли задуматься. Горский высказался в печати о демократизации театров. На вопрос, допустимо ли превращать балет в народный театр, балетмейстер ответил, что он это «не только допускает, но и желает, потому что тогда балет, конечно, сохранится». При этом Горский отрицал необходимость создания специального {363} общедоступного репертуара: «Хореографическое искусство… оказалось светлым и ясным для народа, понимающего его, ценящего его и реагирующего на него…»[[879]](#footnote-880)

К тому времени, когда Горский выступил со своей декларацией, уже стало ясно, что после Февральской революции в бывших императорских театрах мало что изменилось. Все более очевидной становилась тенденция к реставрации «императорской» системы управления театрами и сведению на нет обещанной автономии. Мечты об обновлении труппы, организации при театре студии, о передвижном коллективе, который выезжал бы на гастроли по стране, оставались мечтами. Мало изменился даже состав зрителей, так как стоимость билетов была прежней.

Чаемое обновление всех сторон театральной жизни стало возможным лишь после Октября. Решать проблемы, стоявшие перед деятелями балета в канун революции, довелось уже мастерам советского балета.

### \* \* \*

За двадцатилетие 1895 – 1917 русский балетный театр претерпел огромные изменения. К 1917 году он был уже совсем не тот, что в конце прошлого столетия, когда маститый Петипа вершил судьбами балетного искусства в петербургском театре и училище, а Москва робко вторила Петербургу. То, что произошло за сравнительно недолгий период, основательно изменило картину, причем не только в России, но и во всем мире.

Откликаясь на запросы времени, деятели балетного искусства неизмеримо расширили круг тем и образов, обогатили балет идеями, характерными для русского искусства своей эпохи. Соответственно возникла и новая форма балетного спектакля.

Реформа коснулась всех его компонентов.

Свободу от канонических форм балетной музыки балетмейстеры искали в обращении к музыке симфонической. В партитурах композиторов нового времени был выработан принципиально иной тип музыкальной драматургии балета.

«Новый» балет следовал принципу синтеза искусств, идя по пути драмы и оперы, художников «Мира искусства». Реформаторы балета добивались, чтобы содержание спектакля раскрывалось в единстве выразительных средств. Декорации, костюмы, бутафория, массовые группировки и пластика отдельных движущихся фигур — все слагалось в один зрительный образ, который, в свою очередь, сливался с образом музыкальным. Случалось, однако, что живописное начало брало верх, художник теснил музыканта и хореографа.

Балетмейстеры подвергли пересмотру комплекс пластических выразительных средств. Они отказались от системы условных жестов и выдвинули новое для того времени понятие пантомимы как психологически оправданного телодвижения. Пантомима прониклась динамикой танца, а танец — мимической выразительностью. Все вместе — мимика, пантомима, танец — рассматривалось как единый язык хореографического спектакля, посредством которого можно было изобразить эпоху, раскрыть характеры и чувства персонажей.

Изменился и сам танец. «Чистая классика» в ее академической форме использовалась все реже, а главное — иначе, ради образа живописного, а не обобщенного. В новых балетах хореографы отказались от традиционных построений — вариаций, pas de deux, больших классических ансамблей. Право гражданства приобрели иные виды танца — этнографического, пластического, — каждый раз те, с помощью которых балетмейстер выражал свое представление о Востоке, античности, Древнем Египте или русской старине.

Принципиально новое отношение ко всем компонентам балетного спектакля предопределило и новую его форму. Был использован принцип сквозного действия. Большинство балетмейстеров стояло за драматизацию балета, не сходясь лишь в методах ее осуществления. Горский чаще склонен был уподоблять танцевальный спектакль драматическому. Фокин создавал спектакли не столько повествовательные, сколько живописные.

Балетмейстеры отказались также от многоактного танцевального зрелища и ставили одноактные балеты. Тенденция к большей сжатости творческих высказываний, отказ от описательности характерны для многих деятелей искусства в начале века. Что касается балета, то приверженность к малой форме объясняется отчасти и условиями экспериментальной работы, проходившей в балетной школе, на благотворительных вечерах, в гастрольных поездках, в театрах миниатюр.

Надо упомянуть еще об одном важном итоге двадцатилетия: в корне изменившемся отношении к балетному искусству.

В передовых слоях русской интеллигенции XIX века отношение к балету было иронически-пренебрежительным. {364} За границей балету и вовсе предсказывали скорую гибель. Спектакли «нового» балета не только реабилитировали хореографический театр, но искусство танца неожиданно оказалось в центре внимания и стало предметом ожесточенных споров.

Возрождение хореографического театра во Франции, его формирование в Англии, США и других странах начиналось с освоения идей «нового» балета. Впоследствии вступали в силу местные, национальные традиции, проявлялось влияние иных танцевальных школ, благодаря чему балет в каждой стране приобрел свои неповторимые черты. И лишь затем в наиболее развитых театрах обращались к до-фокинскому наследию.

Иначе шло развитие балетного театра на русской почве. «Новый» балет был этапом необходимым, без которого немыслимо было бы движение вперед. Однако половинчатость реформ Горского, который, подчиняясь условиям казенной сцены, пытался утвердить новое в пределах старого, уже не удовлетворяла. За короткий срок оказались в основном исчерпаны и возможности фокинского живописного театра. Что касается традиций XIX века, то ими дорожили, но сводили к пассивной охране старых спектаклей, как музейных раритетов.

Советский балетный театр сохранил прежде всего традиции русского исполнительского искусства, ставшего той основой, на которую опирались любые балетмейстерские поиски. Что касается эстетики балетного спектакля и эстетики танца в балете, то на разных этапах развития советской хореографии концепции «старого» и «нового» балета получали развитие, притом ни одна не воспринималась обособленно, а всегда в их взаимовлиянии.

Эстетическая программа хореографов 20‑х годов — К. Голейзовского в Москве, Ф. Лопухова в Ленинграде — была близка идеям их прямых предшественников. Это сказалось как в драматургии, так и в лексике. Лопухов, однако, ценил и наследие Петипа, развивая эстетические принципы его танца в танцсимфонии «Величие мироздания», следуя отчасти структуре его спектаклей в «Ледяной деве». Балетмейстеры 30 – 40‑х годов — Р. Захаров, Л. Лавровский — вернулись к форме многоактного сюжетного балета, но сближались они скорее с Горским, чем с Петипа, поскольку эстетика танца, где превалировал обобщенный образ, была им чужда. В годы 50 – 60‑е — в балетах Ю. Григоровича, И. Вельского — возродились принципы Петипа, по-новому претворенные, обогащенные достижениями предшествующих лет. Здесь пригодились и находки хореографов предреволюционного десятилетия. Современный балет, где развернутое *драматическое* действие раскрывается в *танце*, впитал традиции и Горского, и Фокина, и Петипа.

## **{****365}** Музыка в балетном театре *И. Я. Вершинина*

Русская балетная музыка конца XIX – начала XX века — явление чрезвычайно значительное и во многих отношениях симптоматичное. Никогда еще произведения, созданные в рамках этого жанра, не достигали таких художественных высот, не становились почвой для крупных музыкальных открытий эпохи. Пожалуй, ни в одной другой области отечественной музыкальной культуры той поры эволюция жанра не протекала столь стремительно и с такими радикальными последствиями. Из сферы сугубо прикладного сочинительства, которому в иерархии музыкальных жанров XIX века отводилось одно из последних мест, балетная музыка переместилась в сферу симфонизма и сделалась ведущим жанром русского музыкального театра в творчестве композиторов 1910‑х годов. Подобная метаморфоза имела своим источником изменение идейно-образной и конструктивной функции музыки в составе хореографического спектакля.

Роль и назначение музыки в современном балетном театре составляли предмет многочисленных дискуссий 900‑х годов и один из существенных пунктов принципиального размежевания в эстетике «старого» и «нового» балета[[880]](#footnote-881). Достаточно заглянуть в балетмейстерские планы-заказы «Раймонды» Глазунова или «Спящей красавицы» Чайковского, чтобы убедиться в том, до какой степени хореографический замысел в практике М. Петипа предписывал и *музыкальную структуру* балетной партитуры. Нередко, еще до того как заказывалась музыка, балетмейстер заранее планировал, где будет центральное pas de deux героев балета, в каком порядке будут сменять друг друга сольные, ансамблевые и кордебалетные танцы, и предлагал композитору точно размеченную последовательность танцевальных номеров и мимических сцен, с указанием жанра и характера нужной ему музыки, ее размера, ритма, количества тактов.

В практике «нового» балета по видимости происходило нечто прямо противоположное. М. Фокин, например, выдвигал идею «раскрепощения композитора» от композиционных канонов и ритмо-жанровых формул традиционной балетной музыки. «До меня балетмейстеры просили: “16 тактов, еще 16 и еще 16”. Получалась мужская вариация. Просили 32 такта вальса, и получалось entrée для балерины. Мне был противен такой подход к музыке. Я ждал от композитора картины, образа, характера. А сколько и каких тактов для этого понадобится, я не говорил и не хотел об этом думать», — полемически заявлял он[[881]](#footnote-882). Итак, «новый» балет ориентировал композиторов на сочинение программных симфонических произведений свободной формы, оставляя за хореографом право столь же свободной их танцевально-пластической интерпретации.

Оба рода взаимодействия музыки и хореографии формировали и соответствующие композиционные типы балетной партитуры. Поэтому на первый взгляд развитие балетной музыки от Чайковского — Глазунова к Черепнину — Стравинскому — Прокофьеву не имело характера непосредственной преемственности, оно выглядело программным разграничением *музыкальных традиций* «старого» и «нового» балета. {366} Однако при рассмотрении становления жанра в широкой исторической перспективе отмеченное противопоставление оказывается не столь уж существенным, ибо развитие балетной музыки в конечном счете определялось все же собственно музыкальными стимулами. Сошлемся прежде всего на характерные жанровые сдвиги в музыкальном творчестве 900‑х годов, которым уделяется специальное внимание в вводной главе настоящего издания. Укажем на отмеченное в этой главе перемещение композиторских интересов в область бестекстовой камерно-инструментальной и симфонической музыки и поиски новых аспектов образно-тематических обобщений в названной сфере; напомним также и о смелых открытиях в области музыкального ритма, тембровой палитры и оркестровой динамики, которые, в частности, способствовали новому осмыслению танцевально-пластических и ритмо-динамических свойств музыкальной формы; наконец, назовем еще один феномен музыкального мышления эпохи — осознание композиторами обобщенных образно-эстетических возможностей целостной структуры балета, как аналога определенного типа симфонической концепции. Последнее особенно важно, поскольку именно в этом пункте взаимодействия музыки и хореографии пересекаются, казалось бы, противоположные тенденции балетной музыки рубежа двух веков; балетные партитуры и Глазунова и Стравинского, при всем их очевидном жанрово-композиционном и стилистическом несходстве, оказываются звеньями одной цепи. Процесс симфонизации жанра, начатый в недрах «старого» балета и по-своему продолженный в русле «нового» балета, имеет общую природу, которая заслуживает самостоятельного рассмотрения.

Принципиальной вехой на пути формирования самостоятельного жанра балетной музыки, как известно, стали партитуры Чайковского, где впервые было достигнуто значительное композиционное единство балетной партитуры как целостной *музыкальной* структуры. Подобное преобразование *музыкальной* драматургии балетной партитуры осуществлялось в рамках устойчивых жанровых и композиционных форм «большого балета». Чайковский и не посягал на них. Поэтика классического балета влекла и пленяла его чистотой и совершенством художественных средств воплощения романтического духа. В обобщенно-эстетических возможностях образных композиций Adagio и вариаций композитор угадывал внутренние стимулы классического танца как *лирического* искусства, отвечающего его представлениям о лирической природе симфонической музыки. Отсюда знаменательное образно-тематическое родство «Спящей красавицы» и «Лебединого озера» с типичным для Чайковского жанром лирико-драматического симфонизма.

Опыт Чайковского чрезвычайно важен для общих путей развития балетного театра. Именно в его партитурах впервые было найдено драгоценное художественное единство и равновесие хореографических форм «большого балета» и музыкальных форм крупного симфонического цикла. Три балета Глазунова, созданные на протяжении 1898 – 1900 годов, продолжили традицию сближения балетной партитуры с симфонической, но самый тип танцевального симфонизма в них оказался иным, чем у Чайковского. В отличие от Чайковского, Глазунов пришел в балетный театр не как музыкальный драматург, а как симфонист, оценивший близкие его художественной натуре лирико-эпические тенденции, заложенные в образных и композиционных структурах «большого балета». Монументальная «Раймонда» блестяще продемонстрировала этот новый жанровый аспект балетного симфонизма (который, впрочем, сохраняется и в последующих одноактных балетах, подчеркивая единство музыкального стиля в балетном творчестве Глазунова). Перекликаясь по своей сюжетной композиции со «Спящей красавицей», «Раймонда» Глазунова являет иной тип музыкальной драматургии, для которого особое значение приобретают массовые музыкально-танцевальные образы. Отсюда заметное, по сравнению с Чайковским, преобладание в музыкальной структуре партитуры жанровых сюитно-циклических форм.

Сюиты жанровых танцев получают значение образного обобщения: каждая из жанровых сфер тесно связана с одним из трех героев балета. Сюита классических танцев из сцены Сна, включающая «Большое Adagio» Раймонды и де Бриена, «Фантастический вальс», вариации и коду, неразрывно сплетается с образом героини балета. Восточная сюита испано-арабских танцев II акта симфонически обобщает музыкальный образ грозного сарацина, а сюита венгерских танцев как бы рисует горделивый облик венгерского рыцаря-жениха.

В первом балете Глазунова интерес к национальному разнообразию фольклорных элементов естественно сочетается с освоением таких, казалось бы, далеких художественных явлений, как интонационно-ритмические особенности музыкального языка Римского-Корсакова и Бородина (восточные танцы, лейтмотив {367} Абдерахмана), мелос Чайковского (кордебалетные вальсы), гибкая пластичность мелодического рисунка, присущая инструментальной кантилене Шопена («Большое Adagio» из сцены Сна). Гармоническая насыщенность и плотность оркестровой фактуры в иных эпизодах свидетельствует о влиянии Вагнера (тема-гимн Жана де Бриена и, в особенности, симфонический Антракт к III действию), а самобытность ритмов и мелодических оборотов в образах венгерского фольклора III акта балета предстает как бы опосредованной через яркий, темпераментный стиль венгерских рапсодий Листа.

Этот «синтезирующий» стиль музыки «Раймонды» как нельзя лучше отвечал нормам театральной поэтики Петипа. Подобно «высокому академизму» классического танца Петипа, возникшему в результате творческого синтеза разнообразных традиций хореографии XIX века, партитура «Раймонды» подытоживала завоевания музыкальной классики, сообщая им устойчивость академической формы. Уступая «Спящей красавице» в драматизме и мастерстве лирико-психологической характеристики, «Раймонда» Глазунова — Петипа представляла характерный образец музыкально-хореографического произведения, со всеми типическими признаками торжественной парадности, присущей спектаклям императорской сцены.

После монументальной и пышной «Раймонды» Глазунов создал два одноактных балета: изящную пастораль «в стиле Ватто» под названием «Испытание Дамиса» и аллегорический балет «Времена года», представлявший собой бессюжетную симфоническую сюиту в четырех частях. Последнее сочинение обладало, по сравнению с «Раймондой», и некоторыми новыми чертами. В нем намечалось более отчетливое стремление сблизить традиционную структуру классического балета с формой симфонии. Сохранив типичные сюитно-циклические формы в качестве композиционной основы каждой из четырех частей балета (следующих одна за другой attacca), композитор создал единую симфоническую конструкцию всей партитуры, в которой общие принципы варьирования органично сочетались с чертами жанровой и интонационно-ритмической контрастности.

При всем различии композиторских индивидуальностей и творческих принципов Чайковского и Глазунова их балетные партитуры составляют органически слитный этап в формировании жанра. Придя в балетный театр своего времени, два крупнейших русских симфониста сумели на исходе XIX века выявить и реализовать богатейшие музыкальные стимулы, кристаллизованные в образных и жанрово-композиционных канонах «большого балета», и утвердили самостоятельную идейно-художественную ценность *симфонической концепции* балетной партитуры. Взаимодействие музыки и хореографии обогатило русскую музыкальную культуру новыми аспектами лирико-драматического и лирико-эпического симфонизма.

Реформа балетного театра, осуществленная в начале XX века, способствовала сближению хореографического спектакля с музыкальной драмой. К концу первого десятилетия балет стал все более настойчиво искать союза с симфонической музыкой, способной зажечь фантазию балетмейстера и обогатить танцевальные {368} образы новым содержанием. И тогда опыт симфонической музыки «старого» балета оказал своему младшему сопернику неоценимую услугу.

### \* \* \*

Чем объяснить появление в балете новых творческих тенденций? Какие причины побудили балетный театр совершить решительный поворот в сторону небалетной музыки?

Как уже говорилось в главе о балетном искусстве, пересмотр драматургических основ «старого» балета повлек за собой обновление всех компонентов хореографического спектакля. В первую очередь это коснулось композиционных канонов «большого балета».

Отказываясь от традиционных форм вариаций, pas de deux, pas de trois и других основополагающих структур классической хореографии, балетмейстеры естественно стремились избегать и прочно связанных с этими танцевальными структурами музыкальных форм: типичных ритмо-жанровых формул польки (используемой, как правило, для выхода балерины и ее вариаций), вальса (пронизывающего большую часть сольных и ансамблевых танцев), неизменного галопа в завершающих частях кордебалетных танцев. Это вовсе не означало, что традиционные танцевальные жанры, в том числе и вальс, не находили в пластических композициях «нового» балета образного воплощения. Речь могла идти лишь о штампах танцевально-прикладной музыки, не способной к раскрытию индивидуального содержания того или иного балетного образа. Танцевальные же образы русской и зарубежной музыкальной классики, вобравшие в себя богатейший мир человеческих переживаний, нередко оказывались источником самых вдохновенных созданий Фокина. Достаточно назвать «Приглашение к танцу» Вебера («Призрак розы») или Вальс до-диез минор Шопена, которому суждено было стать идейно-образным зерном прославленной «Шопенианы».

Балет «Шопениана», известный в Европе под названием «Сильфиды», был одним из первых крупных завоеваний нового музыкального театра Фокина. Фокин отобрал семь пьес Шопена и составил из них сюиту, которую поставил в традициях романтического балета. Крайние части сюиты (Ноктюрн ля-бемоль мажор и блестящий Вальс ми-бемоль мажор) были отданы кордебалету. Танцы, заключенные между этими номерами, складывались в классическую последовательность из четырех сольных вариаций (Вальс соль-бемоль мажор, Мазурки соль мажор и до мажор и Прелюд ля мажор) и pas de deux на музыку Вальса до-диез минор. По-видимому, особую привлекательность этой «танцевальной музыки» Фокин видел в том, что пьесы Шопена, обладая четко выраженной жанровой природой (вальса, мазурки, полонеза и т. д.), вместе с тем были совершенно лишены танцевально-прикладных элементов. Музыка Шопена воплощала как бы некий «дух танца». И Фокин не случайно стал искать пластическую аналогию духу шопеновской музыки в образах классического танца 30 – 40‑х годов XIX века. Характер взаимодействия музыки и пластики определялся превосходно найденным *стилевым соответствием*, которое вело к органическому единству музыкально-хореографических образов[[882]](#footnote-883).

«Шопениана» была одним из первых фокинских балетов, в котором именно музыка определяла образный, стилистический и композиционный строй хореографии. Еще более значительной оказалась идейно-образная и формообразующая функция музыки в постановке «Половецких плясок» Бородина. Восхищаясь поразительным единством стиля, найденного в органическом синтезе музыкальных, пластических и живописных компонентов спектакля «Половецкие пляски», критики дружно сходились на том, что именно музыка Бородина выполняет в нем главную, определяющую художественную функцию. Новый русский балет «открыл» Европе музыку Бородина и видел в этом свою несомненную заслугу. «Для нас центр тяжести в балете именно в музыке, которая вдохновляет, которая полна содержания, — писал Бенуа, подытоживая достижения русского балета в парижский сезон 1909 года. — Напротив того, менее всего для “преображенного балета” годна музыка “балетная”, т. е. пустая и пошлая, хотя бы по отчетливости ритма она и была бы танцевальной. Пора именно, чтобы в балете слушали музыку и чтобы, слушая ее, наслаждались тем, что и видят ее. Я думаю, в этом вся задача балета»[[883]](#footnote-884).

{369} В «Половецких плясках» Бородина — Фокина блестяще решена эта новая задача, выдвинутая балетным театром своего времени. В них положено начало не только новому типу балетного спектакля, но и новому типу *музыкальной композиции балетной сцены*. От музыкально-хореографической композиции партитуры Бородина — прямой путь к «Жар-птице» Стравинского.

Новый тип балетной партитуры складывался в самом процессе освоения хореографией русской симфонической классики. И здесь очень важную роль играл отбор тех или иных музыкальных сочинений, потому что именно в этом отборе невольно обозначались интонационно-ритмические и жанровые контуры будущей балетной музыки, которую так ждал новый балетный театр. С этой точки зрения весьма показательна история второй музыкальной редакции одноактного балета Аренского «Египетские ночи».

Созданный еще по заказу Петипа на либретто Льва Иванова (по мотивам поэмы Пушкина и новеллы Теофиля Готье), балет был завершен композитором в 1900 году. Постановка его, однако, не состоялась. В 1908 году Фокин решил поставить балет заново. Музыка Аренского, написанная в традициях «старого» балета, не отличалась оригинальностью. Она мало вязалась с образом жестокой красавицы-царицы, со всей экзотической атмосферой Древнего Египта. Стилистическое противоречие музыки и хореографического действия стало особенно очевидным, когда, стараниями мирискусников, была еще более усилена зрелищная и драматическая сторона спектакля.

И тогда Дягилев решил заменить некоторые эпизоды партитуры Аренского специально подобранными музыкальными фрагментами из произведений русских композиторов. В музыку Аренского были «вмонтированы» отрывки из «Млады» Римского-Корсакова, «Турецкий танец» из IV акта «Руслана» Глинки, симфоническая картина осенней вакханалии из «Времен года» Глазунова и «Танец персидок» из «Хованщины» Мусоргского. В качестве увертюры к балету было использовано вступление к танеевской «Орестее». От Аренского сохранены были главным образом танцы дивертисмента. В этом своеобразном «пересочинении» музыки балета проявились не только отличный вкус и тонкое понимание Дягилевым музыкальной природы балетного искусства, но и мирискуснические тенденции новой трактовки функции музыки в хореографическом спектакле.

Дягилеву удалось добиться такой «пригнанности», казалось бы, разнородных музыкальных фрагментов, что партитура балета не только не утратила композиционной стройности, но и приобрела даже известную целенаправленность музыкально-динамического развития. Музыка приобретала в этих условиях значение своего рода мощного «декоративного средства», усиливающего общие *зрелищные* качества хореографической драмы. Но роль музыки в балетном спектакле все так же оставалась прикладной.

«Шехеразада» явилась следующим после «Клеопатры» шагом по пути развития мирискуснических принципов «декоративного» использования музыки, которая, в соединении с живописным оформлением спектакля, должна была усиливать зрелищные впечатления хореографической драмы. Правда, авторы балета (Бенуа, Бакст, Дягилев, Фокин) утверждали, что в данном случае сюжет балета был как бы «вдохновлен» музыкой Римского-Корсакова, но характерно, что он не имел ничего общего с авторской программой оркестровой сюиты.

Очевидцы парижского спектакля 1910 года утверждали, что авторы балета достигли, как и в предшествующих работах, убедительного образного и стилистического соответствия. Тем не менее, самый факт использования *программной* симфонической сюиты для иллюстрации совершенно иного сюжета вызвал острую дискуссию. Мнения разделились: музыкальная критика была шокирована таким произволом в обращении с классикой, балетная критика, в которой большую роль играли художники, отстаивала право постановщика обращаться к любой музыке, если она отвечает его художественным намерениям, и убедительно ссылалась на природную многозначность образного содержания музыки.

Как бы там ни было, и те, и другие сходились в том, что своим поразительным успехом «Шехеразада» обязана в первую очередь чисто зрелищным эффектам постановки. Разумеется, музыка Римского-Корсакова была важным художественным компонентом балетного представления, но и она, до известной степени стимулируя фантазию балетмейстера, оставалась подчиненным элементом в общей структуре спектакля. Подлинной органичностью взаимодействия хореографии и музыки, которой можно было бы добиться в процессе совместного творчества композитора и балетмейстера, «Шехеразада», естественно, обладать не могла. В результате всех этих опытов сценического воплощения музыкальной классики руководителям «нового» русского балета стало особенно {370} ясно, что дальнейшая судьба и самый факт существования балетного театра будут зависеть от того, сумеет ли «новый» балет найти среди современников «своего» композитора-единомышленника.

Первым композитором, «завербованным» «новым» русским балетом, оказался Н. Н. Черепнин. Творчество этого композитора почти совершенно не изучено. Между тем, несмотря на сравнительно небольшие масштабы композиторского дарования, Черепнин был интересной фигурой в русской художественной культуре начала XX века.

Знаток различных музыкальных стилей, пианист, дирижер и педагог, Черепнин пользовался большим уважением в музыкальных кругах Петербурга, в частности и как композитор, свободно владеющий средствами современного оркестрового письма.

Впоследствии С. С. Прокофьев с искренней благодарностью вспоминал свои занятия с Черепниным в классе инструментовки и дал меткую характеристику его творческой личности: «Черепнин был блестящим музыкантом, который мог одинаково интересно и любовно говорить как о старой музыке, так и о самой новой. Пускай сочинял он более эклектично, чем говорил о музыке, и дирижировал менее убедительно, чем говорил о дирижерстве, — но польза от соприкосновения с ним была огромная»[[884]](#footnote-885).

Творческие интересы Черепнина вначале тяготели преимущественно к сфере инструментальной музыки. Превращение его в балетного композитора произошло под непосредственным влиянием и при активном участии А. Н. Бенуа и оказалось теснейшим образом связанным с историей создания первого мирискуснического балета.

У Бенуа возник замысел балета «Павильон Армиды» по мотивам новеллы Теофиля Готье «Омфала», возрождающего славные традиции классического балета времен его детства и ранней юности. Познакомив Черепнина со своими идеями, Бенуа изложил ему сюжет будущего произведения и с радостью убедился, что нашел творческого союзника, готового подчинить свою музыку требованиям автора либретто. Весь опыт создания балетной партитуры «Павильон Армиды» интересен как яркий пример активного воздействия мирискуснической эстетики на формирование балетного композитора.

Разумеется, руководство Бенуа композитором было далеко от педантизма Петипа. Бенуа не «предписывал» Черепнину ни музыкальных форм, ни жанров, и менее всего был озабочен указаниями относительно метро-ритма или количества тактов того или иного эпизода. С присущим ему вдохновенным мастерством Бенуа ввел композитора в художественную атмосферу своего замысла, увлек своей излюбленной идеей гофманианского смешения фантастического и реального, сумел внушить Черепнину свой культ эпохи барокко и рококо.

В 1906 году Фокин услышал фрагменты музыки «Армиды», из которых Черепнин составил симфоническую сюиту. Сюита Черепнина очень понравилась Фокину, он познакомился с композитором и тут же решил осуществить ее постановку.

Партитура Черепнина, близкая балетной музыке Глазунова и по интонационно-тематическому строю, и по приемам оркестровой фактуры, была почти противоположна балетам Глазунова по самому духу музыки. И это различие коренилось в мирискусническом замысле балета.

Ни в «Раймонде» с ее поэтизацией средневекового быта, ни в «Испытании Дамиса» с его музыкальными стилизациями «в духе Ватто», не было и тени ретроспекции. Между тем весь романтический план балета Черепнина («Оживление гобелена», «Жалоба Армиды», «Adagio Армиды и Ринальдо»), в соответствии с замыслом Бенуа, был овеян поэзией воспоминания. В восторженном культе барокко и рококо таился оттенок сожаления, в художественном воссоздании минувших времен «аромат эпохи» был подобен сновидению. Зыбкая призрачность образов старинного гобелена нашла отражение в музыке Черепнина, и композитор сумел сообщить этот индивидуальный оттенок традиционному циклу классических и полухарактерных танцев. Особенно показателен с этой точки зрения мелодико-гармонический облик классического Adagio Армиды и Ринальдо. Тема Adagio, стилизованная Черепниным в духе старинных французских мелодий, построена на беспрестанной изменчивости ладового колорита. Колебание мажора и одноименного минора, подобное колебанию света и тени, придает мелодии немного вычурный, меланхолический оттенок и вносит в этот призрачный любовный дуэт щемящую нотку сожаления.

«Павильон Армиды» имел шумный успех у публики и получил самые благосклонные отзывы критики. Рецензенты наперебой хвалили Черепнина за прекрасно выдержанный «пасторальный стиль», называя композитора «музыкальным Ватто» (В. Светлов), и отмечала {371} скромную, «некричащую» красоту и изящество музыкальных образов балета (Б. Тюнеев).

Следующий балет Черепнина «Нарцисс» — на мифологический сюжет, заимствованный из Овидия, показал, что композитор не только не остановился на достигнутом в «Павильоне Армиды», но заметно развил свое мастерство и создал более интересный и современный тип балетной партитуры.

Второй балет Черепнина был построен как симфоническая поэма, вдохновленная танцевально-пластическими образами древнего мифа. Музыкальные средства новой партитуры в области гармонии, ритма и оркестровки гораздо более, чем в «Павильоне Армиды», отвечали требованиям современного музыкального стиля. Во флейтовых наигрышах фавнов (вступление балета) слышались отзвуки тематизма знаменитой симфонической Прелюдии Дебюсси, а в стремительных мелодических взлетах и изменчивой ритмике своеобразного entrée Нарцисса возникали музыкальные ассоциации с причудливыми танцевальными образами фортепианных поэм Скрябина.

Стремясь придать античной пасторали черты архаики, Черепнин широко использовал мелодико-гармонические обороты старинных диатонических ладов, особенно в жанровых танцах первой половины балета (выход беотийцев, их ритуальный танец в честь богини Помоны, игры нимф). Своеобразной выразительностью обладал и танцевальный дуэт Нарцисса и влюбленной в него нимфы Эхо. Стараясь подчеркнуть образную характеристичность этого необычного pas de deux (согласно сюжету, Эхо покорно повторяла все движения и жесты Нарцисса), Черепнин остроумно воспользовался параллельными созвучиями в изложении темы танца, и этим как бы усилил впечатление абсолютной параллельной согласованности движений и поз в пластическом облике дуэта.

Лишенные ярких контрастов, образы и картины балета представали различными вариантами единого музыкального настроения, которое обеспечивало стилистическую законченность форме целого. Бенуа метко определил это ведущее настроение музыкально-пластической поэмы Черепнина как меланхолию.

Музыка «Нарцисса» получила высокую оценку современников. О «Нарциссе» с нескрываемой симпатией высказался С. Прокофьев; Стравинский в письме к А. Н. Римскому-Корсакову назвал этот балет «превосходной вещью» и «лучшим сочинением» Черепнина[[885]](#footnote-886).

«Нарцисс» остался вершиной балетной музыки Черепнина. Его следующий балетный опус «Красная маска» (1912 год), созданный по мотивам новеллы Эдгара По, не обладал художественной убедительностью предшествующих балетов.

Сформировавшись как балетный композитор в кругу идей «Мира искусства», Черепнин в сущности оставался «ведомым» художником. Его балетное творчество иссякает в тот момент, когда исчерпывается эстетическая программа этого художественного объединения.

Если балеты Черепнина — любопытный пример своеобразного вторжения мирискуснической эстетики в область музыкального творчества, под воздействием которого осуществилась определенная эволюция композитора-академиста, то балетное творчество Стравинского — результат гораздо более сложного и многостороннего {372} взаимодействия сильной композиторской индивидуальности и художественной среды, процесс своего рода «взаимного формирования» музыки и пластических искусств в русле нового балетного театра.

Как известно, честь открытия музыкального дарования Стравинского по праву приписывается Дягилеву. Это он, услышав в концерте юношескую симфоническую пьесу «Фейерверк» и восхитившись оригинальностью ее музыкально-образного замысла, разгадал, какие плодотворные возможности для обновления балета таит в себе внутренняя направленность музыкального дарования композитора.

Фокин, бывший на том же концерте и полностью разделявший восхищение Дягилева, так описывал первое впечатление от музыки Стравинского: «Музыка эта горит, пылает, бросает искрами. Это то, что мне надо было для огневого образа в балете»[[886]](#footnote-887). Фокин не ошибся в своих ожиданиях. Стравинскому действительно удалось создать «огневой образ» чудесной птицы, реализуя те приемы музыкальной выразительности, которые впервые были найдены им в партитуре «Фейерверка». И Дягилев, и Фокин оценили в композиторе редкий дар музыкального живописца, способного заставить слушателя напряженно следить за почти зрительно-ощутимой игрой оркестровых тембров, внося динамический элемент в процесс музыкального созерцания. Это прямо отвечало образно-эстетической природе задуманного балета.

Сочинение балета происходило в том идеальном творческом контакте композитора и балетмейстера, о котором мечтал Фокин. «Я не ждал, когда композитор даст мне готовую музыку, — рассказывал Фокин. — Стравинский приходил ко мне с первыми набросками, с первоначальными мыслями. Он мне их играл. Я для него мимировал сцены… Стравинский играл. Я изображал Царевича. Забором было мое пианино. Я лез через пианино, прыгал с него, бродил, испуганно оглядываясь, по моему кабинету… Стравинский следил за мной и вторил мне отрывками мелодии Царевича на фоне таинственного трепета, изображающего сад злого Царя Кащея»[[887]](#footnote-888).

«Жар-птица» — один из немногих балетов Фокина, где в центре драматического замысла оказывается балерина, от которой требуется не столько мимическая игра, но в первую очередь танец. Но как не похожа была Т. Карсавина и своим внешним обликом, и своими танцами на традиционный образ классической прима-балерины! Музыка и хореография, каждая доступными ей средствами, воплощали «образ полета», который становился объектом зрительного и слухового созерцания.

Звуковой образ, созданный композитором, был лишен отчетливого мелодичного рельефа, но в стремительном кружении кратких восходящих мотивов гобоев, кларнетов и флейт, которые постепенно приводят в движение все голоса оркестра, в сверкании и переливах тембровых красок, в ослепительных и напряженных звучаниях высокого регистра деревянных духовых инструментов словно запечатлелась «стихия ветра и огня» (Б. В. Асафьев).

Однако вихревое движение «Полета Жар-птицы» никуда не было направлено, ибо динамика тембровых переливов ограничивалась рамками неизменной гармонии, составляющей конструктивное основание тематизма Жар-птицы. Эта внутренняя «статичность», присущая звуковому образу «полета», соответствовала общей созерцательной природе образов балета. Еще очевиднее это становится в следующем номере — «Плясе Жар-птицы», — который в музыкально-хореографической структуре балета выступал как своеобразный «заменитель» сольной вариации прима-балерины. Этот номер также был полностью лишен мелодического тематизма. Даже краткие мотивы Жар-птицы, отчетливо различавшиеся слухом в предшествующем эпизоде, здесь как бы растворялись в самодвижении тембров, в стихийных сплетениях фактурно-гармонических линий. Только краткие и отрывистые ритмические мотивы виолончелей как-то регламентировали и направляли мерцание и трепет звуковой стихии, сообщая музыкальному образу Пляса жанровый оттенок причудливой танцевальности. Но и в, казалось бы, произвольных сменах тембровых красок, в динамике их взаимодействия, также таился свой ритм, который вызывал невольную аналогию с ритмом линий и цветовых пятен живописного орнамента. Функция музыки Стравинского в этих танцевальных эпизодах отчасти соответствовала мирискусническому принципу «декоративного» усиления зрелищных эффектов спектакля, подобного тому, которого они достигали с помощью классической музыки небалетного жанра. Все же от «Шехеразады» партитура «Жар-птицы» выгодно отличалась безупречным единством образного содержания музыки и хореографии. В этом смысле «Жар-птица» представала скорее непосредственной «преемницей» «Половецких плясок». Кстати, преемственность эта сказывалась и в интонационно-жанровом сходстве некоторых номеров «Жар-птицы» с музыкальным языком Бородина. {373} Таков был, например, знаменитый «Поганый пляс Кащеева царства» — музыкально-танцевальная кульминация хореографической сказки. В этом эпизоде впервые проявилась яркая образная выразительность ритмических средств музыки Стравинского, которым суждено было сыграть весьма ответственную роль в создании новых музыкально-хореографических форм.

Музыкальные темы всех обитателей Кащеева царства объединялись в «расколдовывающей» стихии пляса, подчиняясь властной «пригибающей к земле» силе синкопического ритма главной темы, до тех пор, пока этот плясовой вихрь, вызванный Жар-птицей, не доводил всех их до полного изнеможения. Затем начиналась ворожба: под звуки колыбельной мелодии, родственной подлинным народным напевам, обитатели Кащеева царства погружались в сон. Здесь музыка принимала на себя ведущую драматургическую функцию, танец был лишь ее своеобразным «пластическим аккомпанементом». Впервые зрители слышали «голос» волшебной птицы. Он был необычен по тембру — глухой, хрипловатый, чуть гнусавый (фагот в предельно высоком регистре) и придавал интонациям колыбельной особую завораживающую силу. Воспользовавшись наступившим оцепенением, Царевич разбивал яйцо, в котором была спрятана смерть Кащея, и злые чары рассеивались. И тогда возникал образ песни, как бы выплывающей из мглы, поглотившей Кащеево царство.

Финал Стравинский построил как цикл симфонических вариаций. В качестве темы вариаций был использован подлинный напев старинной свадебной песни «У ворот сосна раскачалася». Напев рос, овладевал оркестром, его фактура постепенно утяжелялась. Мелодия песни как бы «поглощалась» массивными, полнозвучными гармониями. В более «весомом» ритмическом движении начинал вырисовываться образ праздничного шествия. Но вот ритм напева ускорялся, тяжеловесная фактура многозвучных гармоний уступала место графически-ломким линиям двухголосья, и в мелодических контурах темы прочерчивалась интонационная фигура колокольного звона. Это были три этапа симфонического воплощения национально-русского начала: песня — шествие — колокольный звон.

«Жар-птица» явилась новым жанром хореографической сказки, в котором был достигнут художественный синтез всех компонентов спектакля. В этой первой балетной партитуре молодого композитора выявились характерные черты его музыкальной стилистики: красочная выразительность и рельефность тембровой фактуры, ясная четкость и пластичность ритмических образов — свойства, которые делали музыкальные образы Стравинского чувственно-осязаемыми, придавали им зримую пластичность. Этим свойствам музыкальной образности балетные партитуры Стравинского в дальнейшем были обязаны своей новой формообразующей функцией в составе хореографического спектакля. Но, одновременно, партитура «Жар-птицы» явилась и новым значительным вкладом в русскую симфоническую литературу, ознаменовав начало нового этапа в развитии основ национальной классики.

Сочинение музыки второго балета — «Петрушки» — происходило в совершенно иных условиях, нежели создание первой балетной партитуры. Стравинский писал музыку без всякого участия балетмейстера, исходя, в первую очередь, из *музыкально-драматической* концепции произведения. Поэтому структура этой балетной партитуры принципиально отличалась от всех ранее созданных балетов, в том числе и от первого балетного опуса самого Стравинского.

Музыкальная композиция «Петрушки» складывалась в четырехчастный симфонический цикл. Первая часть представляла собой экспозицию главных образов балета. В праздничном гуле «уличной симфонии» возникал Фокусник с куклами. Внезапное «внедрение» короткого музыкального эпизода «Фокуса», окутанного атмосферой причудливых волшебных звучаний, подчеркивало контрастное сопоставление образов драмы: праздничная толпа и Фокусник со своим театром кукол. Здесь это сопоставление еще не вызывало конфликта. Фокусник «оживлял» своих кукол, и они «включались» в общее веселье, лихо отплясывая «Русскую». Правда, этот кукольный пляс был нарочито механичным, почти карикатурным. Но в характере его экспрессии, в самом образе «бесконечного пляса», столь родственного народным плясовым наигрышам, которые как бы не знают конца, а могут лишь внезапно оборваться по произволу исполнителя, таились внутренние связи «Русской» со всем интонационно-ритмическим строем массовой сцены.

Вторую часть симфонического цикла составлял ранее написанный диалог фортепиано с оркестром[[888]](#footnote-889). Это была своеобразная экспозиция главного героя балета — Петрушки, с его гневными и жалкими протестами (крайние разделы {374} общей композиции), нелепой и трогательной любовью к кукле Балерине (эпизоды среднего раздела: Adagietto, Andantino) и эксцентрическими переходами от восторга к отчаянию.

В основе музыкальной характеристики Петрушки был лейтмотив, в котором Стравинский остроумно использовал «созвучание» двух трезвучий, построенных на белых и черных клавишах фортепиано. Это было необычное, несколько эксцентрическое, «политональное звучание», едва ли не впервые вводимое Стравинским в музыкальный обиход. Много позднее композитор как-то признавался, что художественный смысл лейтмотива Петрушки в том, чтобы эпатировать публику. В составе музыкально-образной характеристики Петрушки лейтмотив приобретает значение своего рода эксцентрической шутовской маски. Но в причудливые интонации забавной фанфарности композитор вплетает выразительные музыкально-речевые обороты. Таковы, например, глухие, уныло «вздыхающие» интонации фаготов, сопровождающие лейтмотив Петрушки, или жалобные «стоны» кларнета в конце его виртуозной каденции. Именно из этой сферы интонаций развиваются лирические стороны образа Петрушки.

Робкая и какая-то «беззащитная» лирика Петрушки, запечатленная в нежных и хрупких мотивах флейты и прозрачной «кружевной» фактуре солирующего фортепиано, долгое время оставалась неоцененной. Первые слушатели «Петрушки» обратили внимание на забавную характеристичность и чисто зрительную эффектность этой музыки. Между тем, не учитывая лирических страниц партитуры, невозможно до конца проникнуть в образную суть главного героя балета. Ибо органическое слияние в одном персонаже острой характерности и обнаженно-пронзительного лиризма превращало Петрушку в новый образ русского музыкального театра.

В становлении симфонического цикла партитуры вторая картина выполняла смешанную функцию: она несла в себе жанровые признаки скерцо и медленных частей симфоний. «Скерцозность», которую естественно можно связать с эксцентрическими сторонами образа Петрушки, получала своеобразное лирическое освещение благодаря средним эпизодам этой части. В этом Жанровом взаимопроникновении сказывался новый аспект, новое необычное преломление Стравинским романтической эстетики.

Третья картина продолжала экспозицию персонажей кукольного театра. Стравинский словно вводил слушателя в «музыкальный интерьер» ориентальных ритмов и экзотических мелодий, томных и странно угловатых. Это был мир Арапа — грубого, фанатично-тупого, но счастливого соперника Петрушки.

Если в предшествующей сцене ритм и тембровые интонации голосов оркестра по-своему «лепили» пластический образ Петрушки, в котором не было никаких жанровых признаков танца, то в музыкальные портреты Арапа и Балерины композитор намеренно вводил танцевальные элементы. Однако знакомые ритмо-жанровые формулы традиционной балетной музыки неожиданно оборачивались откровенной пародией. Балерина появлялась под звуки «военной польки». Эта традиционная танцевальная формула «выхода прима-балерины» приобретала облик забавной стилизации, в которой жанровые черты военной духовой музыки (Стравинский поручал мелодию корнет‑а‑пистону, сопровождаемому дробью военного барабана) сочетались с примитивным схематизмом экзерсиса.

Затем под чувствительную мелодию популярного вальса Ланнера начиналось традиционное pas de deux. В нем слышались отзвуки улицы: скрип и скрежет расстроенной шарманки, резкие, крикливые звуки военных сигналов. Это было естественно, ведь Балерина принадлежала площадному искусству ярмарочных увеселений. Она не могла не быть пародийным отражением «высокого» искусства классической балерины. Но когда в звуковую атмосферу уличной лирики, одновременно грубой и сентиментальной, вплетались несогласуемые с ней мелодические мотивы «восточного» танца Арапа, «любовный дуэт» приобретал почти гротескное звучание.

Неожиданно это условно достигнутое «музыкальное согласие» нарушалось вторжением лейтмотива Петрушки. Впервые в ходе музыкально-драматического развития возникал острый музыкальный конфликт между тематизмом Петрушки и Арапа. Грубые, «лающие» ритмы лейтмотива Арапа завладевали оркестром, вытесняя «фанфару» Петрушки. Наступал кульминационный момент в развитии кукольной драмы, и тогда кукольный театр вновь овладевал вниманием праздничной толпы.

Если скерцозные образы второй картины преображались под влиянием лирики, то стилизованная лирика третьей — недвусмысленно отсвечивала гротеском. Таким образом и эта картина балета выступала в смешанном жанре «медленной» и «скерцозной» части симфонического цикла.

Финал балета представлял собой своеобразно трактованную репризу 1‑й картины: тот же пестрый калейдоскоп ярмарочных образов, те же знакомые звучания гармошек и балалаек, та же веселая, хмельная удаль популярных уличных {375} напевов «Вдоль по Питерской» и «Ах, вы, сени». Вместе с тем, в беспрерывной смене танцевальных и жанровых эпизодов, которые в финале приобретали конструктивную отчетливость отдельных номеров, ощущалась динамика драматического нарастания. Весь этот неудержимый поток образов — веселых и странных, разудалых и зловещих — стремительно и неотвратимо несся навстречу трагической развязке — гибели Петрушки. Она наступала в кульминационный момент всеобщего пляса: пронзительный звук засурдиненной трубы резко прорезывал плотную звуковую ткань оркестрового tutti. Пляс обрывался, и изумленная толпа становилась свидетельницей короткой агонии Петрушки.

В этом эпизоде партитуры Стравинский достигал истинно симфонического преображения тематизма Петрушки: на трепетном, чуть слышном фоне альтовых флажолет нежный и одинокий голос солирующей скрипки «произносил» лейтмотив Петрушки, превращая его в проникновенную мелодическую фразу.

Трагическая развязка кукольной драмы останавливала ярмарочное гулянье. Народ расходился по домам, Фокусник тащил сломанную куклу Петрушки за кулисы. И тогда поверх слабых отголосков гармошек дерзко и неожиданно звучала фанфара Петрушки, словно беря на себя смелость утверждать, что ничего не кончено, «жив курилка» и еще много раз будет дразнить и потешать, страдать и погибать на потеху и в назидание народу.

Таково развитие музыкальной драматургии «Петрушки», обеспечившей этой балетной партитуре цельность и художественную убедительность четырехчастного симфонического цикла.

Фокин получил готовую партитуру, работал над ней с увлечением и создал на основе новаторской музыки Стравинского столь же новаторский жанр национальной хореографической драмы. И хотя не все в равной мере удалось балетмейстеру (его массовые сцены не во всем согласуются с музыкальным замыслом, зато кукольные образы принадлежат к шедеврам хореографии XX века), можно утверждать, что в «Петрушке» именно музыка выполняла конструктивную функцию по отношению к хореографической форме спектакля.

Если яркая выпуклость музыкальных образов и их драматическая конфликтность в партитуре «Петрушки» превращала это произведение в интересный тип «театральной симфонии», то в жанровом облике следующего балета Стравинского явственно проступали черты своеобразной симфонической мистерии. В либретто балета не было «событий», которые могли бы формировать сюжет. Извечные действа языческого весеннего ритуала осуществлялись в строго заданных границах конкретного обряда или обычая. Их образный смысл и направленность были как бы заранее предопределены. Отсюда поразительное постоянство эмоционально-образного содержания внутри каждого музыкального эпизода, которые в «Весне» образуют крепко спаянную цепь симфонических звеньев, объединенных по принципу контраста. Поначалу могло даже казаться, что в композиции партитуры преобладала сюитность. Однако очевидная целенаправленность интонационно-ритмического и динамического становления партитуры, ощущаемая в последовательной смене музыкальных эпизодов, сообщала форме целого непрерывность сквозного симфонического действия.

Обе части произведения были построены по сходному принципу динамического нарастания с итоговой кульминацией в заключительных эпизодах каждой части («Выплясывание земли» и «Великая священная пляска»).

В отличие от «Петрушки» музыкально-драматургический замысел балета не предполагал наличия индивидуальных образов-персонажей. Музыкально-хореографическое воплощение языческого действа было «хоровым» по своей природе. Поэтому можно говорить лишь о некоторых образных сферах в музыкальном содержании «Весны».

Стихийные образы весеннего пробуждения природы и обновления жизни нашли свое наиболее законченное выражение в буйной удали мужских игр и «силовых» поединков. Эти образы составляли основу симфонического цикла первой части произведения. Они зарождались в пульсирующих ритмах «Весенних гаданий», крепли и набирали силу в сокрушительных ритмо-гармонических мотивах «Игры умыкания» и «Игры двух городов» и находили, наконец, свой кульминационный итог в грозном бушевании ритмов «Выплясывания земли».

Нежный и поэтичный мир женских образов был запечатлен преимущественно во второй части балета. Женские образы — носители мелодического начала в музыке Стравинского. Мелос «Весны» лишен широкого лирического распева. От тематизма «Вешних хороводов» и «Тайных игр девушек» веет свежестью и непосредственной выразительностью весенних закличек и старинных обрядовых песен. Эти, казалось бы, контрастные образные сферы произведения, тем не менее обладали прочными интонационными связями, воплощая как бы разные варианты единого музыкального содержания балета (варианты весеннего состояния мира).

{376} Мускульной энергии мужских игр и поэтичной лирике девичьих хороводов противостоял таинственный «шаманский» мир «старцев — человечьих праотцов». Они также участвовали в празднике весеннего обновления природы, внося в атмосферу стихийного брожения и роста извечный порядок законов и обычаев древнего культа. Идейно-художественный замысел Стравинского как раз и опирался на соотношение образов реальных жизненных стихий и их отраженного, «упорядоченного» воплощения в целенаправленной смене обрядовых действ языческого ритуала. Это взаимодействие двух начал — непосредственно-стихийного и ритуального — и составляло существо симфонической концепции «Весны священной».

Образы старейшин рода были наиболее концентрированным выражением ритуального начала. Их музыкальный тематизм основывался на архаических звучаниях старинных ладовых оборотов и четкой размеренности ритма. Именно «ритуальный ритм», образный смысл которого можно было бы определить как непреклонность мерной поступи, исподволь проникал в другие образные сферы произведения, незаметно подчиняя их себе. И пока в эпизодах первой части бушевала неистовая стихия пляса, внутри этой стихии от номера к номеру зрел и креп равномерно-акцентный ритм ритуально организованной поступи людских масс, который находил свое наиболее полное выражение во властной непреклонности «Шествия Старейшего-Мудрейшего».

Эпизоды второй части проникнуты настроением напряженного ожидания. В пугливо-настороженной атмосфере ночных бдений (Вступление и «Тайные игры девушек»), в экстатическом исступлении «Величания избранной» и суровых призывах архаической псалмодии «Взывания к праотцам» происходит подготовка к последнему мрачному обряду языческого действа.

Финал балета — «Священная пляска Избранницы» — возникал как итоговый результат конфликтного столкновения стихийного и ритуального начала. Избранница творила свой подвиг «от лица» всего рода, но суть ее жертвы состояла в том, чтобы оторвать свою жизнь от жизни рода и, погибнув, положить необходимый предел стихийному бушеванию жизненных сил, искупить «великой жертвой великую смуту всемирного расцвета», как писал композитор в статье «Что я хотел выразить в “Весне священной”».

Лейтмотив пляски представляет собой настоящий «сгусток» динамического напряжения. В «ритмических конвульсиях» краткого нисходящего мотива, который словно пытается уйти из-под власти метрической организации такта, рождается образ преодоления; в нем чудится безнадежное стремление взлететь. Эта целенаправленность усилий Избранницы подготовлялась всем ходом массовых действ, «навязывалась» ей волею законов и обычаев культа земли. Не случайно мотивам пляски, которые становятся рефреном рондообразной композиции всего финального номера, властно противостоят в эпизодах ритмообразы ритуального шествия, которые возвращают индивидуальное судорожное усилие Избранницы в общее русло массового обрядового действа. В этом смысле можно видеть в пляске Избранницы образ «обузданной стихии».

Редкая впечатляющая сила ритмических образов «Весны священной», очерченных композитором {379} поразительно ярко и рельефно, новая идейно-художественная функция ритма в симфоническом становлении балета, казалось бы, таили богатые и соблазнительные возможности для пластического воплощения. Между тем именно эти глубоко новаторские свойства ритма — образные и конструктивные — несли в себе и внутренние ограничения хореографического замысла. Музыка «Весны» обладала художественной полнотой и самостоятельностью содержания, которое, по существу, и не нуждалось в сценической интерпретации.

В «Весне священной» Стравинский создал новый тип симфонической балетной партитуры, которая полностью определяла хореографическую структуру балета. Некогда Глазунов, охотно подчиняясь балетмейстерским предписаниям Петипа, говорил о «благотворных оковах», которые налагал на его творческую фантазию жесткий канон классической балетной структуры. Теперь положение изменилось. Конструктивная функция музыки в третьем балете Стравинского была доведена до того крайнего предела, когда уже композитор принуждал балетмейстера «творить в оковах», которые на деле оказались и произвольнее, и «деспотичнее» ограничений, налагаемых на музыку более обобщенными и объективными нормами традиционной балетной композиции. Не потому ли ни одна из многочисленных сценических версий «Весны священной» не приобрела в мировом балетном театре значения канонического музыкально-хореографического спектакля, каким бесспорно стал «Петрушка» Стравинского — Фокина? Ведь не случайно мировое признание пришло к этой балетной партитуре не на театральной сцене, а в концертном зале.

Партитуры Стравинского, вызванные к жизни эпохой балетных реформ, сами решительно обновили природу балетного спектакля. Они принесли в музыкальный театр новые образы и новые идеи. По существу, три балета Стравинского соответствуют трем ступеням в последовательном овладении новыми жанрами балетного театра: хореографическая сказка — хореографическая драма — балет-мистерия. В европейском балетном театре предвоенных лет они составили целую эпоху, подвигнув многих крупных композиторов того времени обратиться к сочинению балетной музыки нового типа, не связанной канонами классической хореографии. Достаточно назвать имена Дебюсси и Флорана Шмитта, Равеля и Рихарда Штрауса, Фальи, Бартока и многих др.

В русском балетном театре предоктябрьской поры влияние Стравинского сказалось в меньшей степени. Оно не ощутимо ни в балетах-пантомимах «Мидас» М. Штейнберга и «Хризис» Глиэра, ни в первых опытах молодого Асафьева — одноактных балетах «Пьеро и маски» и «Белая лилия» — сочинениях в достаточной мере скромных по своим музыкальным достоинствам, не обладающих той художественной законченностью и самостоятельностью музыкально-образного содержания, которые позволяли бы видеть в них развитие традиций балетной музыки Стравинского. В известной мере близким Стравинскому оказалось лишь балетное творчество юного Прокофьева.

Обращение Прокофьева к балету «спровоцировано» Дягилевым. Познакомившись с молодым композитором в Лондоне, куда тот приехал к {378} открытию «русского сезона» 1914 года, Дягилев тут же решил привлечь этот новый русский талант к участию в своей антрепризе.

Эскизы балета «Ала и Лоллий», сочинявшегося Прокофьевым совместно с поэтом Сергеем Городецким, оставили Дягилева равнодушным, либретто балета он решительно забраковал, найдя его слишком «ходульным». Это не помешало ему тут же предложить Прокофьеву писать другой балет, которому и суждено было стать первым законченным балетным опусом композитора.

Национальные истоки музыки балета были одним из обязательных условий дягилевского заказа. Прокофьев углубился в изучение сборников русских народных песен и вскоре с радостью убедился, что нашел органически близкий ему материал, который мог стать живым источником его творческой фантазии: «Точно я коснулся непочатого края или посеял на целине — и новая земля принесла неожиданный урожай»[[889]](#footnote-890), — вспоминал впоследствии композитор.

Партитура балета «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившего» явилась подлинно новым словом русской балетной музыки второго десятилетия XX века. В отличие от предшествующего балета с его отвлеченными образами борьбы добрых и злых сил, либретто «Шута» было густо заселено характерными персонажами. Здесь были тупые и чванливые шуты и их сварливые жены, недалекий купец-богатей и своенравные шутиные дочери, и всех их вместе взятых зло морочил и обводил вокруг пальца Шут со своей женой Шутихой.

Однако замысел балаганной эксцентриады с рискованными шутками, беззастенчивым надувательством, мнимыми смертями и нечаянными убийствами получил в партитуре Прокофьева несколько иное жанровое преломление. Композитор создал музыку, богатую яркими и сочными мелодическими образами, порой заразительно веселыми, порой насмешливо гротескными, но вместе с тем не лишенными и живого лирического обаяния.

Стилистические и жанровые особенности партитуры «Шута» оказались ближе к первоисточнику — народным сказкам из собрания Афанасьева, нежели к либретто балета. Музыка Прокофьева глубже и органичнее, чем либретто и последующая сценическая версия балета, запечатлела дух, характер и самый тон народно-сказочного повествования, в котором невероятные сюжетные ситуации и, казалось бы, эксцентрические поступки персонажей невольно «уравновешиваются» и как бы «объективируются» в эпически-неспешном течении рассказа и «дидактическом характере оказывания» (выражение Н. Лопатина)[[890]](#footnote-891). Примечательно, что в самой теме Шута с Шутихой, которая пронизывает всю партитуру балета, нет и тени эксцентризма. Напротив, в ней слышится степенная неторопливость повествовательных интонаций, немного остраненных капризными изломами мелодической линии. Деловитый «говор» фагота с его энергичными квартовыми попевками контрапунктирует с хрупкой извилистой мелодией гобоя, в которой «причуды» ладовых альтераций не заслоняют чисто русских интонаций старинных лирических песен. В интонационной атмосфере этого музыкального образа есть что-то, предвосхищающее своеобразный лирико-эпический склад тематизма «Сказок старой бабушки». И не случайно Прокофьев придает этой теме значение неизменного рефрена, на материале которого строятся все пять симфонических антрактов, скрепляющих шесть картин балета. Характер Шута раскрывается в шести его «шутках»-сценах, где он либо действует сам, либо провоцирует действия других персонажей. Строй интонаций его тематизма меняется порой до неузнаваемости, в зависимости от того, грозит он или насмехается, дурачит или дрожит от страха, оборачивается то Молодухой, то Козлухой. А в симфонических эпизодах возвращается первоначальная тема — не столько «тема-персонаж», сколько «тема сказочного повествования». Так складывается сюитная композиция, в которой «тема сказочного повествования» выполняет функцию рефрена, а музыкальный материал шести картин балета — функцию эпизодов своеобразного рондо.

Лирический аспект некоторых музыкальных образов, неожиданный в рамках данного сюжета, связан с мелодической природой тематизма балета. Ясность мелодических контуров большинства тем, непринужденно-пластическое развертывание песенных интонаций сообщает лирическую напевность плясовым мотивам (см., например, танец шутиных жен) и привносит лирический оттенок даже в явно шаржированный музыкальный облик Шута-молодухи. Впрочем, мелос Прокофьева связан не только с собственно-лирическими страницами «Шута», он пронизывает весь строй музыкальной образности балета. Мелодия становится не частным средством {379} образной характеристики, но преимущественным *конструктивным основанием* самых разных интонационно-тематических образований. Последнее чрезвычайно важно. Впервые после долгого и настойчивого освоения балетным театром новых форм музыкального тематизма (например, «тембровый тематизм» «Жар-птицы» и отчасти «Петрушки» или «ритмический тематизм» «Весны священной»), которые в целом обогатили пластический язык современного балета, но существенно ограничили его танцевальную природу, Прокофьев своим творчеством возвратил тематизму балетной партитуры утраченную мелодическую основу.

Мелодическое претворение русских национальных элементов, осуществленное в «Шуте», — принципиальная черта композиторской стилистики Прокофьева, получившая более полное и всестороннее развитие в его операх и балетах советского периода.

Созданные в непосредственной близости от балетных партитур Стравинского, первые балетные опусы Прокофьева естественно позволяют ставить вопрос о том, в какой мере они являются продолжением традиции Стравинского. Сопоставляя «Шута» с первыми двумя балетами Стравинского, можно усмотреть известную общность использованных в них музыкальных приемов. Все же жанрово-стилистические и эстетические различия между сочинениями двух композиторов так глубоки и принципиальны, что уместно говорить о рождении самостоятельной прокофьевской традиции в жанре балетной музыки. Разумеется, масштаб и значение «Шута» в эволюции русского и мирового музыкального театра, даже принимая во внимание недооценку этого замечательного произведения в театральной и концертной практике, не может сравниться с исторической ролью и заслуженной популярностью первых двух балетов Стравинского. И все же в чем-то «Шут» оказался свежее своих прославленных предшественников. Не обладая ни волшебной красочностью оркестровых образов «Жар-птицы», ни музыкальным драматизмом и глубиной идейно-образного содержания «Петрушки», балетный первенец Прокофьева по-своему восстанавливал исконную отечественную традицию целостного и «объективного» претворения музыкальной поэтики русского фольклора. Именно этой подлинно народной основой «Шута» и определяются наиболее живые, плодотворные и эстетически-ценные стороны партитуры балета.

Первый балет Прокофьева не нашел отражения в практике русского балетного театра предреволюционной поры. До 1917 года он не был поставлен ни в России, ни за ее пределами[[891]](#footnote-892), да и сама музыка балета оставалась по существу неизвестной. Тем не менее в исторической перспективе развития жанра место «Шута» не вызывает сомнений: это бесспорно одно из ярких и типических явлений русского искусства первых десятилетий XX века.

### \* \* \*

Как мы могли убедиться, особенности развития балетной музыки с конца 90‑х годов до 1917 года во многом определяются спецификой данного исторического периода, объединяющего «концы и начала» двух эпох становления отечественной музыкально-театральной культуры. Мы имеем в виду завершение эпохи так называемого «большого балета» и рождение нового жанра одноактной хореодрамы, обладающей непрерывностью «сквозного» музыкально-хореографического действия. Отсюда та стремительность и радикальность стилевой эволюции балетной музыки от Глазунова к Стравинскому, которая нашла свое выражение не только в принципиальном обновлении всех компонентов музыкального языка (интонационных, ладогармонических, фактурных, тембровых и т. д.), но и в коренном преобразовании самого типа балетной партитуры. Внутренний стимул подобной эволюции, как мы старались показать, заключен в постепенном и целенаправленном изменении функции музыки в балетном спектакле.

В развитии балетной музыки рассмотренного периода можно заметить три этапа. Первый берет начало в музыкальной реформе Чайковского, который, не нарушая классических форм и жанров балетного спектакля, внес в балетную партитуру не свойственные ей ранее приемы сквозного симфонического действия и тем впервые добился цельности и художественного единства музыкального облика балета. Эту традицию симфонического укрупнения хореографических форм, а также развитие принципов музыкальной драматургии балета по-своему продолжает и закрепляет Глазунов. В условиях полувековой балетмейстерской практики Петипа, когда музыка, по традиции, была призвана выполнять прикладную функцию (ее характер и структура всецело предписывались балетмейстером), Чайковский, а вслед за ним и Глазунов сумели выявить и обобщить в симфонических формах специфически-музыкальные закономерности канонических {380} структур классического балета. Это был важный для русского музыкального театра этап завоевания балета симфонической музыкой. И хотя традиция Чайковского — Глазунова не получила непосредственного продолжения в творчестве композиторов начала XX века, самый опыт взаимодействия балетного театра с симфонической музыкой крупных мастеров не прошел даром. Он получил своеобразное отражение в следующем этапе развития балетной музыки, который можно было бы назвать периодом активного освоения балетом образных, стилевых и композиционных закономерностей инструментальной, симфонической музыки.

Так возник новый тип взаимодействия музыки и хореографии, в котором музыка нередко становилась источником балетмейстерского замысла, выполняя одновременно функцию мощного «декоративного» средства, призванного усилить зрелищные эффекты спектакля.

Первое десятилетие XX века следует считать переходным звеном, заполняющим стилевой разрыв между музыкой «старого» и «нового» балета. Новые принципы строения балетной партитуры берут свое начало не в симфонизации канонических форм классического балета, а в пластически претворенных образцах инструментальной музыки небалетного жанра. Несомненно, что именно музыкально-пластические образы таких произведений, как «Половецкие пляски» и «Шехеразада», оказали на молодого Стравинского более активное формирующее действие, чем весь предшествующий опыт истории балетной музыки. Создание хореографических композиций на основе симфонической музыки с тех самых пор приобретает значение самостоятельной традиции русского и зарубежного театра XX века вплоть до наших дней.

Третий этап развития русской балетной музыки, хронологически связанный с творчеством русских композиторов 1910‑х годов, характеризуется последовательным и целенаправленным усилением конструктивной функции музыки в создании хореографических композиций. В «Весне священной» эта тенденция достигает крайнего выражения, обнажая и как бы фиксируя те принципиальные ограничения танцевальной: природы хореографии, которые неизбежно несли с собой произвольные композиции и новый пластический язык реформированного балетного спектакля.

Разумеется, партитуры Стравинского и Прокофьева чрезвычайно обогатили образно-пластический строй нового балета, тем не менее она не создали прочных традиций в практике отечественного театра. Напротив, традиции Чайковского — Глазунова, казалось бы, вытесненные новым типом симфонического балета в период предреволюционного десятилетия, возродились на новой идейно-образной основе в советском балетном театре на рубеже 20 – 30‑х годов. («Красный мак» Глиэра, «Лауренсия» Крейна).

Вообще, несколько враждебное противостояние традиций «старого» и «нового» балета (и в музыке, и в хореографии), столь характерное для рассматриваемого периода, в условиях новой, советской эпохи сменяется тенденцией к их сближению и творческому синтезу. И если преобладающим жанром советского балетного театра, особенно с 30‑х годов, остается все же жанр многоактного «большого балета», развивающий и обновляющий традиции Чайковского — Глазунова («Золушка» Прокофьева, «Счастье» Хачатуряна, «Бахчисарайский фонтан» Асафьева), то музыкально-пластический опыт ранних балетов Стравинского и Прокофьева также находит свое отражение внутри этой обобщающей и, казалось бы, чуждой ему традиции.

Значение балетных партитур Стравинского и Прокофьева далеко не ограничивается областью балетного театра — им по праву принадлежит одно из ведущих мест в русской и зарубежной симфонической литературе. Балетные партитуры Стравинского и Прокофьева проложили русло нового *жанра театрального симфонизма*, который знаменовал новый, весьма плодотворный этап в эволюции программной инструментальной музыки. В этой сфере балеты Стравинского и Прокофьева создали самостоятельную ценнейшую традицию, получившую разнообразное претворение в симфоническом творчестве советских композиторов.

## **{****381}** Опереточный театр *М. О. Янковский*

Совсем иная картина, чем в опере и балете, наблюдалась в опереточном театре.

Опереточный жанр в России, начавший свою жизнь на подмостках казенной сцены, стал в последних десятилетиях прошлого века достоянием специальных театров — частных антреприз, где русские актеры пропагандировали творчество Оффенбаха, Лекока, несколько позже — австрийских композиторов. В таких театрах складывалась русская традиция опереточного искусства, основанная на сложном процессе ассимиляции «импортного» жанра и привычных навыков водевильной манеры исполнительства.

В 90‑е годы начался активный процесс смыкания опереточного театра с кафе-шантаном. Процесс этот выражался в том, что опереточная труппа переходила на службу к антрепренеру — трактирщику, владельцу кафе-шантанов «со столиками». Опереточные театры, владельцами которых становились рестораторы, никакого отношения к искусству сцены не имевшие и рассматривавшие опереточный спектакль как «пролог» к ночному шантанному концерту в помещении рядом находящегося ресторана, — явление массовое, ни для какого другого жанра в русском театре не типичное.

Антрепризы опереточных театров ныне повсюду носят откровенно коммерческий характер. Как показывал опыт, оперетта приносила прибыли лишь в том случае, если была организационно связана с кафе-шантаном и рестораном, покрывавшими убытки от театра. Даже полные сборы на спектаклях не гарантировали антрепризы от убытков, так как «поднятие занавеса» в оперетте обходилось очень дорого: к началу нашего столетия гонорары наиболее популярных артистов этого жанра стали неслыханно высоки, превысив оклады лучших артистов императорских театров, даже самых прославленных. Выступления гастролерш типа А. Вяльцевой, а позднее В. Пионтковской и В. Кавецкой стоили театру более тысячи рублей в вечер. К этому следует добавить, что постановки осуществлялись с бьющей в глаза роскошью и трюками, требовавшими затрат.

Еще в XIX веке в России наметились попытки утверждения «собственной» тематики, близкой русскому зрителю. Опереточные дирижеры и актеры стали создавать так называемые «мозаики» — произведения, начиненные разнородной «чужой» музыкой. Первый опыт такого рода «мозаики» — оперетта «Цыганские песни в лицах» Куликова (1877), состоявшая целиком из цыганских напевов для солистов и хора с придачей к этой музыке нехитрого сюжета, где действовали в обстановке ресторана певцы и певицы из цыганского хора. История молодой цыганки Стеши, ее любви, трудностей, выпавших на ее долю, — история эта «опевалась» популярными песнями из репертуара современных спектаклю цыганских хоров. «Цыганские песни в лицах» имели грандиозный успех и не сходили со сцены русских опереточных театров на протяжении нескольких десятилетий, вплоть до Октября 1917 года.

С этого произведения начался своеобразный процесс «цыганизации» жанра, многое объясняющий в эволюции русского опереточного театра предоктябрьского периода. «Цыганизация» — это результат смыкания оперетты с кафе-шантанной эстрадой. Ведь, как известно, цыганские хоры представляли одну из приметнейших особенностей русской эстрады той эпохи.

Рождаются «Новые цыганские песни в лицах» — сочинение артиста Н. Северского. А вслед за ними — другие многочисленные поделки, {382} оперетты-мозаики: «Наши цыгане», «Цыганская Травиата», «Московские ночи», «Цыганка Домаша» и т. д.

Если идет обычный опереточный спектакль, то он часто завершается дивертисментом с обязательным исполнением цыганского репертуара. Здесь блистают гастролеры А. Вяльцева, Н. Тамара, Варя Панина, А. Давыдов. Интересно, что Варя Панина, прославленная цыганская певица, в опереточных спектаклях не участвует, но ее приглашают в театр в качестве «вставного номера» или для следующего за спектаклем концерта.

Театр идет навстречу своим зрителям: мелодраматические сюжеты, очень топорно разработанные в многочисленных вариантах «цыганских» оперетт, дают возможность показать российские «места действия», российских персонажей, а также послушать любимые песни цыган в сольном, дуэтном и хоровом исполнении. Спектакль превращается в театрализованный концерт. Это тем более привлекательно, что самый песенный материал можно без труда обновлять в соответствии со вкусами сегодняшнего дня.

Получают широкое распространение и «мозаики», не связанные с цыганской тематикой. Они целиком основывались на подборе музыки различных авторов и разнородного характера. Главным поставщиком их был В. Валентинов, режиссер, в прошлом опереточный артист, антрепренер, автор многих обозрений. Он умело монтировал клавиры своих оперетт на основе заимствований из популярной оперной и опереточной литературы, а также ходовых романсов и эстрадных песен. Несколько созданных таким методом оперетт составляли основу отечественного репертуара предреволюционного времени.

Если Валентинов предлагал оригинальное, им самим сочиненное либретто, то чаще всего он обращался к тематике не русского характера («Тайна гарема», «Жрица огня»), стремясь насытить свои произведения «ориентальностью», в духе популярных в ту пору повестей Пьера Лоти или Луи Жаколио, но опять-таки в специфически опереточной версии. Из произведений на русскую тематику следует отметить лишь «Ночь любви» — «мозаику», где музыка умело и профессионально ловко смонтирована из популярных романсов и песенок. Это водевиль-фарс, основанный на путаницах, ошибках, гривуазных кви‑про‑кво. Либретто отличается крайней поверхностностью, но содержит все же ряд живых наблюдений. Некоторые роли типичны и убедительны. «Ночь любви» заняла первое место среди многочисленных произведений Валентинова (наряду с сочиненным им же откровенным фарсом с музыкой «В волнах страстей»).

В те годы обозначилась и другая линия развития опереточного театра, также связанная е популярными эстрадными жанрами. Речь идет о русской оперетте-обозрении.

Жанр обозрения хорошо известен в историк французского и английского театра. В Париже обозрения завоевывают широкую популярность еще в 30‑х годах прошлого столетия. Они выросли из кафе-концертных жанров, приобретя театрализованную форму. Обычно группа «обозревателей» (иностранные туристы, провинциалы, оказавшиеся впервые в столице, влюбленные или молодожены, ищущие приключений старички и т. п.) совершает знакомство с неизвестным, им еще миром «большого Парижа». Чередование мест действия и персонажей вызывает использование многообразных эстрадных форм — куплетов, скетчей, танцевальных эпизодов, трюковых сценок, пародий, фельетонов.

Жанр обозрения с его примитивными сюжетами-каркасами опереточного типа, дающими возможность легко перебрасывать место действия, быстро полюбился деятелям русских опереточных театров. Названия сценариев оперетт-обозрений, написанных подчас низкопробными ремесленниками или присяжными переделывателями зарубежных опереточных либретто, можно было без труда переименовывать применительно к городу, где они сценически воплощались. Скажем, «Новое обозрение Москвы» при постановке в других городах именовалось «Новое обозрение Петербурга» или «Новое обозрение Харькова». В новых вариантах изменялись лишь названия улиц, ресторанов, окрестностей и вводились местные «злобы дня».

Вокруг опереточных трупп образуется группа авторов, хорошо знающих вкус публики, которые и пишут эти обозрения. Среди них заметное место занимают эстрадные исполнители — фельетонисты и сатирики. Из их числа следует назвать Г. Молдавцева, А. Сарматова, М. Шевлякова и других.

Количество оперетт-обозрений «российского производства» определялось десятками. На протяжении одного сезона в одном театре шли иногда два обозрения, причем подчас возникали вторые и третьи варианты уже шедших спектаклей, обновляемых за счет устаревшего материала.

Случалось так, что форма обозрения привлекалась для исполнения цыганских романсов в ресторанной обстановке. Тогда зрителям предлагались рестораны разных «рангов», с соответственным репертуаром и манерой исполнения. {383} Так, в 1909 году шло обозрение «Москва ночью». В отдельных картинах цыганские песни исполнялись в Сокольниках, на Воробьевых горах, за Бутырской заставой, в кабаре «Эрмитаж». Они чередовались с маленькими интермедиями-скетчами и танцевальными сценками, в которых показывались поэты-декаденты, современные моды, модные танцы (кэк‑уок) и т. п.

Авторы оперетт-обозрений подхватывают очередные увлечения публики и основывают на такого рода «новизне» схемы своих сценариев. В 1909 году на московском ипподроме демонстрируются полеты на моноплане системы Блерио. Театр Блюменталь-Тамарина дает обозрение «Наши аэронавты» с картинами: «Тайны спиритического сеанса»; «Чары звездной ночи»; «Полет на Марс»; «На Марсе». В том же году исполнилось двенадцать лет со дня неудачной экспедиции Андре на Северный полюс на воздушном шаре. Она, как известно, завершилась трагически — гибелью всех участников. В 1909 году пресса отозвалась на эпопею Андре многочисленными статьями, приковывавшими внимание к полюсу и воздушным экспедициям. По-своему «откликаясь» на эту злобу дня, одна из московских опереточных трупп показывает обозрение «На полюс», которое опошляет тему и отзывается специфической сенсационностью.

Одновременно делались попытки создания отечественной оперетты в собственном смысле слова, не связанные, однако, с привлечением настоящих композиторов. Подобно «мозаикам» и обозрениям эти сочинения пишут в основном опереточные дирижеры, которые «знают жанр», но композиторское дарование которых по меньшей мере незначительно. Среди авторов партитур мы видим дирижеров В. Шпачека, Ф. Эккерта, А. Вивьена и др. Музыка их несамостоятельна и в создаваемых с их участием опереттах большой роли не играет (в подавляющем большинстве это комедии на фарсовой основе). Таких произведений возникает довольно много, но они почти молниеносно исчезают из репертуара ввиду низкого качества как либретто, так и музыки.

Из числа оперетт на русские темы следует отметить «Змейку» В. Шпачека, написанную по комедии В. Рышкова под тем же названием.

Сама комедия, ввиду ее поверхностности и водевильно-фарсовой разработки игровых положений, не пользовалась сколько-нибудь заметным успехом. Как и все творчество плодовитого, ныне начисто забытого драматурга предреволюционной поры, «Змейка» обладает затейливо сделанной интригой, но сценические характеры незначительны, события тривиальны.

При переделке в опереточное либретто пьеса почти не подверглась изменениям. Музыка Шпачека не служила развитию сюжета и образов. Для того чтобы приблизить произведение к большой оперетте, время от времени за сценой звучал хор крестьян. Действие развертывалось в помещичьей среде, героями были, главным образом, персонажи из дворянской среды. Опереточным актерам удавалось выразительно характеризовать их, не задаваясь сложными задачами образного воплощения, какие требовались бы от драматического театра. В результате веселая комедия, близкая к фарсу, довольно долго держалась в репертуаре.

Так называемые «малороссийские» труппы знакомили зрителей с такими произведениями, как «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского или «Наталка-Полтавка» Н. Лысенко. Однако русский опереточный театр никогда к этим произведениям не обращался. То же можно сказать о музыкальных комедиях азербайджанского композитора У. Гаджибекова, создавшего в 1910 году интересные произведения этого жанра «Муж и жена», и «Не та, так эта», а в 1913 году — знаменитую музыкальную комедию «Аршин мал Алан», которая впоследствии с большим успехом шла в советских опереточных театрах.

В русском опереточном театре конца XIX и первых десятилетий XX века выдвигаются два режиссера — А. Э. Блюменталь-Тамарин, а затем А. А. Брянский.

А. Э. Блюменталь-Тамарин (1858 – 1911) начинал свою деятельность в качестве актера. После распада театра Лентовского в Эрмитаже он как режиссер возглавляет различные московские опереточные труппы. Блюменталь-Тамарин вносит в опереточный театр новое начало, отчасти ощутимое уже в спектаклях Лентовского, но получившее особенно большое развитие в 90‑х годах — «обстановочность», пышность оформления и костюмов, введение восхищающих публику ультрасовременных трюков.

Режиссер охотно ставит оперетты-феерии, например «Путешествие на Луну» Оффенбаха, поражая публику впечатляющими приемами феерического оформления. Он строит фантастическую декорацию «Город на Луне». Одна из картин спектакля происходила в перламутровом зале (эффект достигался при помощи электрического освещения).

Ставка на сенсационность (очень многие спектакли Блюменталь-Тамарина на афишах анонсировались как «сенсационные новинки») приводит к тому, что спектакли оперетты заканчиваются {384} новинкой — синематографом и в программах перечисляются те фильмы, которые будут показаны зрителям сразу же после окончания представления. Рекламируются: «Ручеек с плавающими лебедями и утками»; «Сожжение сухой травы, которую поспешно сгребают несколько лиц и складывают в пылающий костер»; «Борьба двух гимнастов, из которых один в сажень, а другой крохотный мальчик».

Приглядываясь к облику московского театра оперетты начала века, следует помнить, что это время бурного подъема русской театральный культуры, блестящих достижений национального оперного и драматического театра. Опереточный театр той поры в целом проходит мимо исканий передовых художественных коллективов России. Все же и в эту область русской художественной культуры в какой-то степени проникают новые веяния. Их можно уловить и в деятельности Блюменталь-Тамарина.

Ему было свойственно тяготение к характерной выразительности образов, к насыщению их деталями, сближающими условную роль с жизненным прототипом. Он, несомненно, стремился и к тому, чтобы в возможных случаях сохранять музыкальную основу жанра. Это удавалось ему в той мере, в какой классическая оперетта продолжала занимать свое место в репертуаре тех лет. Но, как мы видели, оперетта все время вытеснялась обозрениями, и это болезненно сказывалось на общем уровне исполнения. Ведь в обозрении образ в настоящем смысле слова не был нужен, для него не было почвы в драматургии и в «предлагаемых обстоятельствах», нужна была лишь типажная маска; иных, более серьезных задач перед актерами не возникало.

Целостность спектакля подтачивалась тенденцией «цыганизации» оперетты, воспитывавшей в артистах ограниченные навыки «героя-концертанта». К тому же «герои-концертанты», как мы знаем, оказывались часто гастролерами и к ним с обычной меркой подходить было невозможно. В качестве примера можно указать на то, что А. Вяльцева в свои роли часто вставляла цыганские романсы, причем исполнялись они под рояль, как концертные номера, что разрывало ткань спектакля. (В таких случаях нередко дирижеры демонстративно покидали свой пульт, как бы подчеркивая, что к предстоящему музыкальному номеру они отношения не имеют.)

В этом существенное отличие театра во время руководства им Блюменталь-Тамарина от театра предыдущего времени. И если Блюменталь-Тамарин посильно стремился воссоздать былой игровой ансамбль, то это удавалось ему лишь в старом репертуаре, где исполнительские традиции были очень устойчивы.

Стремление к пышности, нарядности спектакля с особой силой сказалось в постановках А. А. Брянского. В трактовке музыкальных сцен он придавал решающее значение «шлягерным» номерам — они разрабатывались особенно тщательно, прозаические же диалоги только «проговаривались», так как рассматривались лишь как подготовка к арии, дуэту (эта черта становится надолго определяющей для русского опереточного театра). Комедийно-буффонные сцены трактовались как аттракционные интермедии, связь их с общей линией развития сюжета считалась не обязательной. Они должны были иметь вполне законченный вид, обладать «точкой», эффектно завершающей сцену, где действовали комики и «каскадные» артисты.

Брянский уделял много внимания группировке хора. Обычно лишенные художественной логики, массовые сцены были призваны к тому, чтобы поразить нарядной «униформой» (в спектаклях из современной жизни хористы — всегда во фраках со стэками в руках или в парадной гусарской форме, хористки — в модных бальных туалетах). У дам — светящиеся гирлянды. Даже во время интимного дуэта героев вбегал балет. Спектакль прерывался сюитой разнохарактерных модных танцев с обязательным введением «шлягерных» новинок, таких, как кэк‑уок, матчиш, ки‑ка‑пу, танец апашей, танго смерти.

Формируя вкусы своей публики, Брянский все более усиливал «трюковую» сторону постановок. Эм. Бескин отмечал, что Брянский знает, чем поразить публику: «Для этого нужно в финале любовного объяснения вдруг выпустить на сцену велосипедиста. Как? Что? Почему? Откуда? Пока зритель успеет задать себе эти вопросы, появляется группа женщин в трико телесного цвета. Сверху падает куча конфетти. “Она” ставит ногу “ему” на колени, показывая при этом панталоны из настоящих лионских кружев. Сзади начинает бить фонтан. В оркестре гром и молния. И занавес падает под ахи и охи ошеломленной толпы»[[892]](#footnote-893). Слегка утрированное, это описание в общем верно передает «стиль» спектаклей Брянского.

Этот «стиль» определился, по преимуществу, {385} на репертуаре из произведений неовенской школы.

В 1906 году венская труппа Генриха Целлера привозит в Россию, среди прочих новинок, оперетту Ференца Легара «Веселая вдова» (на либретто по комедии французских авторов А. Мельяка и Л. Галеви «Атташе посольства»). После многих лет импорта незначительных и даже порой ничтожных по сюжетам и музыке новых произведений, «Веселая вдова» прозвучала как большое событие в жизни жанра.

«Веселая вдова» подкупает прелестной, полной поэтичности и красоты музыкой, в которой немалое место занимают славянские народные мелодии. Занимателен сюжет оперетты, повествующий о молодой вдове-миллионерше Ганне и об атташе черногорского посольства в Париже Даниле, их встрече, возникшей взаимной любви и обстоятельствах, ставших на пути к их счастью (богатство Ганны — главный и трудный порог, через который не может переступить не имеющий ни гроша за душой легкомысленный, но глубоко честный Данила).

«Веселая вдова» открывает собою серию венских оперетт (очень часто написанных талантливыми композиторами), в которых современность строго ограничена кругом аристократии, богачей, прожигателей жизни. Лирические конфликты, находящие воплощение в музыке, волнующей своей искренностью, глубиной чувств и красотой мелодической основы, всегда однотипны. Их сердцевиной является тема социального неравенства, ограниченная или разницей в материальном положении двух героев из одного и того же общественного слоя, или мезальянсом, суть которого в том, что герой — аристократ, а героиня — представительница художественной богемы или «полусвета». В силу этого все конфликты возникают и развиваются (всегда оканчиваясь благополучно) в нарядных особняках, роскошных поместьях или ресторанах-дансингах.

По сути сюжетика подавляющего большинства неовенских оперетт является своеобразной демонстрацией «роскошной жизни». И так как эта демонстрация усилена высокими достоинствами музыки, как бы облагораживающей настойчиво насаждаемый штамп сюжетов, общая тенденция кажется неприметной, когда речь идет об отдельном произведении, и навязчивой, когда репертуар состоит только из сочинений такого рода.

Здесь нет возможности подробно рассматривать социальную природу подобного уклона неовенской оперетты — природа эта сходна с направлением большинства театров современного нью-йоркского Бродвея. Можно лишь отметить следующее. Уже с начала нашего столетия венские опереточные композиторы являются создателями «продукции», которая поступает на распространение в нотные издательства чисто коммерческого типа. Композиторы при этом выговаривают себе условия по авторскому праву, которые дают им возможность извлекать значительные доходы из своего творчества.

Издатели — монопольные представители композиторов и либреттистов на «рынке», через них театры всего мира ведут переговоры о приобретении той или иной новинки.

Поскольку оперетта оказывается жанром, рассчитанным на широчайшее распространение, для нее становятся обязательны многие законы торгового оборота. В частности, либретто должно быть таким, чтобы в каждом, даже небольшом, театре нашлись артисты соответствующего ролям амплуа. Возникает стандартизация амплуа, а вместе с ней, как неизбежный результат, стандартизация сюжетов.

Сказанное, правда, не относится к «Веселой вдове», а также к лучшим произведениям другого композитора неовенской школы, Имре Кальмана (оба они — венгры по происхождению), композитора, вышедшего на опереточные подмостки вслед за автором «Веселой вдовы». Но даже у такого высокоталантливого художника, как Легар, можно подметить постепенное воздействие стандарта, приводящее к однотипности музыкальной драматургии, повторности приемов, однообразию характеристик. Что же касается эпигонов неовенской школы, таких, как Лео Фалль или Оскар Штраус, композиторов менее самостоятельных в творчестве, второстепенных по дарованию, то в их произведениях подобная стандартность является решающей приметой.

Русский опереточный театр подхватил новый репертуар, но не сумел разглядеть ни присущих ему противоречий, ни того главного, что было заключено в наиболее ярких и значительных произведениях венских авторов, а именно — что оперетта неовенской школы в лучших образцах предстает как жанр, в котором в своеобразном слиянии соседствует лирическая драма основных героев и сопутствующие ей, как бы оттеняющие ее, буффонные перипетии прочих персонажей.

Для того чтобы правда происходящего, правда чувств и обстоятельств не была скомпрометирована, {386} следовало добиваться в спектаклях единого принципа воплощения образов этих двух «рядов». Нужно было стремиться к тому, чтобы «играть жизнь», что во многом удавалось лучшим опереточным труппам Вены на гастрольных спектаклях в России. На русской же сцене, как правило, «играли жанр» на основе тех навыков, которые определились в предшествующие годы. Русский театр (имеется в виду, в особенности, практика А. Брянского) слепо пошел по пути стандартных амплуа, считая, что в этом заключена «специфика» жанра. Подобное убеждение сохранилось надолго и еще до недавней поры отстаивалось некоторыми деятелями советского опереточного театра[[893]](#footnote-894).

С появления в репертуаре венцев «Веселой вдовы», т. е. показа этого произведения в России в 1906 году, можно определить начало нового этапа в развитии нашего опереточного театра.

«Веселая вдова» почти сразу же переходит на подмостки русских театров, вслед за ней в их репертуар входят «Принцесса долларов» Лео Фалля, «Осенние маневры» Имре Кальмана, «Граф Люксембург», «Цыганская любовь» Легара, «Разведенная жена» Фалля, «Цыган-премьер» Кальмана и другие произведения. Эти сочинения заметно обогатили репертуар русской оперетты, который все больше наводняли обозрения, ремесленные «мозаики» и цыганщина. Теперь на смену им пришли произведения, близкие к лирическим драмам с комедийно-буффонными «прослойками» (русские театры по-прежнему не забывали цыганского репертуара и обозрений, но удельный вес новых венских оперетт возрастал от года к году). Вместе с тем новое направление утвердило устойчивую систему стандартных сюжетов «фрачного» типа и столь же стандартных амплуа, что сказалось на стиле исполнения того поколения опереточных актеров, которые именно в эту пору выдвинулись в новом модном репертуаре.

В литературе, посвященной оперетте послештраусовского периода, установилось определение «Tanzoperette». Действительно, танцевальные формы используются здесь особенно широко. Можно было бы сказать, что в неовенской оперетте «отанцовывается» все — радость и печаль, веселье и одиночество, любовь и любовный разрыв. «Отанцовывается» и лирический дуэт, и «каскадный» номер. Пение неотрывно от танца. Интимные лирические сцены сопровождаются кордебалетным «аккомпанементом», отражающим чувства, эмоции героев. Это создает особый строй опереточного спектакля и требует от артиста своеобразной синтетичности. Основные лирические партии сложны, они основаны на эмоционально-приподнятой кантилене. Трудность их заключена в необходимости передачи чувств с экспрессией, близкой к требованиям веристской оперы, оказавшей несомненное влияние на творчество Легара и, особенно, Кальмана. Поэтому для актеров на амплуа героев и героинь требуются настоящие голоса (как прежде в классической оперетте; обозрения и «мозаики» отучили опереточную публику от актеров-вокалистов). Вместе с тем от артистов требовалась и хорошая дансантная техника.

Для актеров на «каскадные» роли (субретки, простаки) голосовые данные были не так важны, но им приходилось учиться трудному искусству куплетного «говорка», умению доносить в подчеркнуто-жизнерадостном настроении и ритме текстовую сущность веселых номеров. В их ролях танец приобретает еще большее значение: ведь воплощенные актером персонажи, как правило, желают жить веселясь.

«Сегодня танцевать я хочу» — восклицает одна из типичных героинь этого плана в оперетте Якоби «Ярмарка невест». Этот возглас может считаться девизом исполнителей ролей каскадного плана в неовенской оперетте.

Не случайно многие исполнители «каскадных» ролей начинали свою сценическую карьеру как танцовщики. Даже роли комиков обоего пола требуют «резвости не по годам». Танец обязательно присутствует в их куплетных, сольных или дуэтных номерах, в ансамблях, причем от стариков и старух требовалась техника не меньше, чем от молодых артистов.

Словом, перед нами действительно танцевальная оперетта!

Среда, в которой развивается действие, — высшей свет, завсегдатаи ресторанов и кабаре, артистки. Спектакли эффектны в декоративном отношении, нарядны по костюмам. Умение носить фрак (отсюда термин — «фрачная» оперетта), мундир, бальное платье — обязательное условие успеха артиста в неовенской оперетте. От него требуется специфический {387} «шик» — способность в повадке, в манере поведения, в диалоге передать особенности норм великосветской или архибуржуазной атмосферы, в которой они действуют.

Так в эту пору возникает тип артиста, блестяще выглядевшего в нарядном светском костюме, тип артистки, осыпанной драгоценностями. Они не поддельные, не бутафорские. Бульварная пресса той поры постоянно информирует публику о стоимости бриллиантов, которые надевает на себя для спектакля та или иная известная артистка. Их бриллианты и жемчуга оцениваются в сотни тысяч рублей. Подношения, которые делаются поклонниками модных «див», стоят столько же, сколько стоит средней руки имение.

Оперетта в России в отношении характера оформления и стиля исполнения становится «шикарным» жанром. Играя сильные чувства, переживая на подмостках горе и радости, испытывая сильную печаль на почве любовного разлада, не чуя под собою ног от счастья или впадая в безграничное отчаяние, артистка не забывает и в эти минуты, что она «королева бриллиантов» и такой должна представать перед зрителями. Вот почему в продолжение одного спектакля, чуть ли не в каждом выходе, она меняет туалеты, и публике известно, что они заказывались в самых дорогих салонах Парижа или Вены и стоили бешеных денег.

В русской сценической традиции вся эта роскошь, игра в «высший свет» при любых ситуациях увели опереточный театр от основы, на которой зиждилась неовенская оперетта в своих лучших образцах — от спектакля, в котором раскрываются сильные чувства, преодолеваются преграды, стоящие на их пути, и, тем самым, должны раскрываться человеческие судьбы и характеры, формирующиеся под влиянием истинной трудной любви.

Русский опереточный театр предреволюционного времени располагал группой первоклассных артистов, большинство которых воспиталось на эстетике неовенской оперетты. Это артистки В. Кавецкая, В. Пионтковская, Н. Тамара, В. Шувалова, Сара Лин, Е. Потопчина, артисты М. Вавич, Н. Монахов, М. Днепров, Н. Северский, И. Рутковский, А. Кошевский, М. Ростовцев, А. Феона, Н. Бравин. В тех случаях, когда эти артисты собирались в Петербурге и Москве в длительно функционирующие группы, их спектакли пользовались огромным успехом. Чаще всего, однако, они объединялись ненадолго: несколько конкурирующих между собою антреприз обеих столиц постоянно меняли составы своих трупп; к тому же в эти годы была сильно распространена система гастрольных выступлений, и некоторые «премьеры» вообще не связывали себя пребыванием в одном коллективе, предпочитая выступления то в одном городе, то в другом.

Ранее приведенные специфические термины, какими определялось направление опереточных спектаклей предреволюционного периода («шик», «фрачность», «танцевальность»), с точностью определяют особенности мастерства большинства названных артистов. Вместе с тем эти определения следует принимать лишь как общетиповые, не захватывающие особо ярких индивидуальностей отдельных мастеров оперетты.

Некоторые из артистов отличались великолепными голосами. Это подлинные вокалисты, к искусству которых можно подходить с высокой требовательностью. Сказанное относится, в первую очередь, к Пионтковской и Кавецкой. Обе певицы не только обладали превосходными голосами, но и владели тонким искусством фразировки, к тому же обе очень элегантно выглядели на сцене и были прекрасными танцовщицами, с подлинным «шиком» исполнявшими те салонные танцы, которые являлись обязательными элементами исполняемых ими ролей лирико-героического плана. Кавецкая при этом блистала еще и как мастер художественного свиста: она вводила его в большинство исполняемых партий, смело заменяя им пение в середине или в конце арий.

М. Вавич, Н. Северский, М. Днепров, впоследствии Н. Бравин — таковы основные имена артистов «героического» плана. Все они были отличными певцами, причем Вавич к тому же обладал незаурядным артистическим мастерством. Во «фрачных» опереттах они блистали внешними данными и тем лоском, который необходим для центральных ролей неовенского репертуара. Впоследствии М. Днепров и Н. Бравин заняли видное место на советской опереточной сцене.

Особое место занимали артистки на амплуа «каскадных», игравшие тогда очень большую роль, так как в драматургии неовенских оперетт они своеобразным «контрапунктом» оттеняли тему лирических героев. Умение танцевать, «мило» напевать, все время находиться в состоянии веселого возбуждения — вот особенность создаваемых ими совершенно однотипных образов. Веселый «каскад» — одна из внешне привлекательных сторон неовенских оперетт. На этом амплуа выдвинулись известные артистки В. Шувалова, Сара Лин, Е. Потопчина, позже Т. Бах. Их героини — девушки из высшего {388} света, одержимые единственным желанием — жить весело, беспечно, в атмосфере сменяющих друг друга удовольствий. Они охотно принимают ухаживания столь же беспечных, подчас глуповатых молодых людей и в финале с готовностью выходят за них замуж. В опереттах с фарсовым уклоном на долю «каскадных» выпадало вносить фарсовый элемент в сюжеты, где главным началом являлся лирический конфликт основных героев.

В предреволюционные годы русский опереточный театр был богат популярными мастерами опереточной буффонады. Как говорилось выше, они несли свой, параллельный к главному сюжетному ходу, обычно не связанный с ним, комедийно-фарсовый цикл интермедий, близких к эстрадной эксцентриаде. К числу таких мастеров следует, в первую очередь, отнести Н. Монахова, А. Полонского, И. Рутковского, М. Ростовцева, А. Кошевского.

Их искусство в значительной степени покоилось на импровизации, на «отсебятинах», не предусмотренных текстом либретто, на «апартах», выводящих на мгновение действие из его органического русла. Они умели разрабатывать комедийные эпизоды, дотягивая их до уровня интермедии с чисто эстрадной сделанностью, не смущаясь тем, что обычно эти интермедии не связаны с фабулой и часто ведут спектакль на путь откровенного фарса.

А. Кошевский — выдающийся комик оперетты, обладавший неистощимым юмором и владевший заражающим искусством буффонной импровизации, способностью включать в ткань любого эпизода репризы и куплеты на злобу дня. Неистощимый выдумщик буффонного трюка, он побуждал партнеров все время находиться «начеку» — они должны были быть готовыми к «отсебятине», на которую следовала импровизационная реплика с их стороны. Подобная словесная дуэль могла продолжаться несколько минут. Искусство актерской импровизации требовало еще одной способности — вернуться в нужный момент в «тонику», т. е. к тексту спектакля, чтобы он мог логично продолжаться дальше.

Говоря о Кошевском, я одновременно имею в виду манеру и других актеров комического амплуа в оперетте того времени: она в общем была однотипна и различалась лишь мерой дарования и уровнем художественного вкуса. При этом фарсовые элементы разрабатывались комиками с особенным удовольствием, что придавало спектаклям особый колорит. Так неовенская оперетта обращалась в оперетту-фарс, причем второй элемент часто оказывался ведущим, что вело к резкому огрублению спектакля.

Для М. Ростовцева, много лет игравшего в наше время на подмостках Ленинградского Малого оперного театра (в опереточных, оперных и балетных спектаклях), в отличие от большинства опереточных комиков его времени, были характерны мягкость рисунка и жизненность создаваемых образов. Ему в высокой степени было присуще чувство комического, он одинаково убеждал в диалоге, певческом номере (большая музыкальность при отсутствии голоса) и в «каскадном» танце, где заражал партнеров веселым динамизмом и предельной четкостью и напором моторного ритма. При этом он обладал чувством меры и художественным тактом — его комедийные интермедии не были связаны со снижением норм вкуса и выпадением из образа. Это дало ему возможность долгие годы блистать на нашей академической сцене.

И, наконец, Н. Монахов — которого было принято именовать первым из первых в опереточном жанре. Он прошел большой путь: начинал как «герой-простак», затем выдвинулся как талантливейший исполнитель ролей на амплуа простака и далее перешел на роли чисто комического плана.

Жизнь в образе — так можно охарактеризовать творчество Монахова. Он всецело доверялся предлагаемым обстоятельствам, его игра была абсолютно достоверна и целиком исходила из той характеристики образа, которую он задавал роли, готовя ее. Все в его исполнении было органично и подчинено решению сквозной образной задачи, поскольку она была мыслима, учитывая уровень опереточной драматургии. Буффонные «куски» в его ролях продолжали линию рисуемого образа, используемые им в таких случаях средства не уводили в сторону от образа, а, напротив, еще более высвечивали его. Были в его репертуаре роли, ставшие «монаховскими», — никто не мог достигнуть в них такого совершенства, какого добивался этот в высочайшей степени даровитый артист-буффон.

При общей отчужденности опереточного искусства от творческого развития русского театра в целом, лишь один Монахов, пожалуй, воспринимался деятелями русской сцены как настоящий художник. Так думали о нем, например, актеры Московского Художественного театра, высоко оценивая неповторимый комедийный талант Монахова. Справедливыми выглядят частые высказывания критики того времени, когда она называла Монахова «белой вороной» в опереточном жанре. Сказанным {389} можно объяснить то, что именно этот актер вошел в труппу московского Свободного театра (1913), созданного К. А. Марджановым.

Музыкальная часть опереточных театров той поры находилась, как правило, в руках квалифицированных дирижеров (Ф. Валентетти, А. Вивьен, А. Тонни, Ф. Эккерт, Э. Энгель), но в целом музыкальный уровень театров был все же невысок. Это объясняется недостаточным составом оркестров, низкой культурой хоровых коллективов и тем противоречием, от которого русский опереточный театр не мог избавиться: труппы резко делились на «поющих» и «непоющих» артистов. Каждая из этих групп жила в спектакле «своей жизнью», лирическая линия в нем стилистически не связывалась с линией буффонной. Русский опереточный театр не знал того единства лирики и буффонады, которое было столь характерно для французского или австрийского театра, где все с начала до конца было проникнуто музыкой.

«Поющие», как правило, посредственно играли и к тому же выдвигали на первое место тему «самой прекрасной женщины», «самого элегантного мужчины», т. е. позировали и красовались перед публикой (исключения были редки). «Непоющие» разрабатывали буффонно-фарсовые мотивы спектакля, разрушая своими импровизациями и вставными номерами музыкальную драматургию произведения. Спектакль делился на сферы, сменявшие друг друга, что создавало смену «температур», но плохо вязалось с особенностями партитур господствующего репертуара.

И каждый раз, когда гастрольные коллективы показывали, в чем суть опереточного жанра, спектакли русских трупп, несмотря на то, что в них насчитывалось немало поистине даровитых артистов, воспринимались как резкое противопоставление тому, каким мог стать русский театр, если бы он брал на вооружение лучшее, чем обладал жанр. Долголетний опыт обращения к обозрениям и «мозаикам» сыграл в этом отношении дурную службу. К тому же опереточным театром подхватывался стиль распространенного в те годы фарсового театра, в результате чего оперетта подчас казалась подобием фарса, снабженного музыкальным сопровождением.

Музыкальный критик Ю. Энгель был прав, когда писал: «Новейшая оперетка, несомненно, пала по сравнению с прежней. Пала и по сюжетам и по музыке. Слишком ярка на ней печать шаблона, штампа, безошибочного (а часто и ошибочного) ремесленного расчета. Но если это верно по отношению к современной оперетке французской, венской, англо-американской (не лишенной беспокойной характеристики ритма, но больше всего рассчитанной на “постановку”) и пытающейся народиться берлинской, то что же сказать об оперетке русской!

Собственно говоря, последней никогда не было. Ведь до сих пор нет ни одной сколько-нибудь сносной оригинальной русской оперетты. Все, что держится на русских опереточных сценах, — переводное. Но в каком виде все это преподносится слушателю! Какой прежде всего текст! Легкий намек оригинала превращается здесь в грубое подчеркивание; крылатое словцо обессиливается в претенциозное, многословное нагромождение; политически-общественная соль, применительно к российскому климату — разжижается или вовсе испаряется. Зато гривуазные двусмысленности умножаются, грубо размазываются, возводятся в перл создания. Точь‑в‑точь то же и в исполнении как сценическом, так и музыкальном»[[894]](#footnote-895).

{390} И если «Кривое зеркало» в пародийном спектакле «Вампука» высмеивало штампы оперной сцены (а заодно и оперной драматургии), то и опереточный театр давал для пародии достаточно почвы. Любопытно, что в 1910 году для своего капустника Московский Художественный театр избрал пародию на постановку «Прекрасной Елены» в традиционном опереточном коллективе.

Словно напоминая публике о неразрывной связи оперетты с кафе-шантаном, зал Художественного театра обратили в ресторан со столиками. Гостей обслуживали официанты в красных смокингах, среди них можно было приметить А. Л. Вишневского, Л. М. Леонидова. В обстановку веселого вечера врывались маскированные «бандиты», которые, стреляя из игрушечных пистолетов, «похищали» кого-либо из публики, а затем, за выкуп, возвращали обратно. Переодетая итальянкой М. Н. Германова по всем правилам итальянского рынка торговала апельсинами.

В этой атмосфере шел первый акт «Прекрасной Елены». За дирижерским пультом находился сам Вл. И. Немирович-Данченко, который, по общему признанию, прекрасно вел спектакль. Роли в «Прекрасной Елене» были распределены следующим образом: заглавная роль была поручена О. Л. Книппер, Париса играл И. М. Москвин, Менелая — В. И. Качалов, Калхаса — Н. Ф. Балиев, Ореста — В. В. Лужский. Все в спектакле было острым шаржем на обычное опереточное исполнительство. При этом были подмечены характерные черты традиционного опереточного стиля. Даже содержание злободневных реприз полностью отвечало тому уровню, которым отличался обычный юмор комиков из «Эрмитажа» или театра «Омон». Две фигуры особенно удались в этом спектакле-пародии: Парис и Менелай в исполнении Москвина и Качалова. Так по-своему драматическая сцена ответила на общее направление русских опереточных театров.

Рассчитывать на какие-либо реформы в опереточном театре в условиях того времени было немыслимо — слишком сильна была в них власть установившихся канонов. Единичные попытки обновления жанра возникали на другой почве. Так, в 1913 году, уже не в плане пародии и шаржа, к «Прекрасной Елене» обратился вновь созданный Свободный театр. Его существование было крайне непродолжительно, но оставило известный след в истории русского театра. За один сезон Свободный театр показал москвичам несколько спектаклей, свидетельствовавших о стремлении нового коллектива к своеобразной синтетичности. За этот сезон были поставлены: «Сорочинская ярмарка» Мусоргского (первое сценическое воплощение этой оперы), пьеса А. Доде «Арлезианка» (с музыкой Ж. Бизе), «Желтая кофта» («китайская пьеса» Хезельтона-Фюрста), «Покрывало Пьеретты», пантомима А. Шницлера с музыкой Э. Донаньи, «Прекрасная Елена» Оффенбаха.

В театре одновременно работали режиссеры К. А. Марджанов, А. А. Санин, А. Я. Таиров, а среди его актеров был Н. Монахов, покинувший оперетту ради новаторского начинания. Этот факт примечателен: он свидетельствует о явной неудовлетворенности знаменитого артиста тем, что повседневно ему приходилось делать в опереточном театре. Возможно, уже тогда Монахов задумывался о своем будущем, предполагал расстаться с опереттой, которой отдал без малого десять лет и в которой достиг подлинной славы. Как известно, он так и поступил, явившись одним из создателей и корифеев возникшего в Петрограде в первые годы Октября Большого Драматического театра.

В Свободном театре Монахову довелось играть в опере, в драматическом спектакле и оперетте. В «Сорочинской ярмарке» он выступал в роли Поповича, в «Желтой кофте» выполнял трудную функцию чтеца-комментатора, в «Прекрасной Елене» он предстал Калхасом.

Задумывая постановку «Прекрасной Елены», К. А. Марджанов, несомненно, отталкивался от опыта Макса Рейнхардта, который поставил в Мюнхене эту оперетту в 1911 году. Рейнхардт стремился показать «вневременность» сюжета «Елены», отказался от той, устаревшей, по его мнению, аллюзионности, которая через пародийно-осмысленный античный миф вела к ассоциации с Францией Второй империи. Для Рейнхардта «Прекрасная Елена» — сатира на общечеловеческую тему, и в этом смысле всегда современна. Он и решал спектакль в формах вполне современных, начиная с пересмотра текста, в котором сохранил лишь фабульную схему Мельяка и Галеви, вплоть до введения зрелищных мотивов, сближавших оперетту со все более вторгавшимся в художественную жизнь Европы искусством мюзик-холла.

Марджанов тоже рассматривал «Прекрасную Елену» как сатиру «на все времена». Поэтому он начал с радикального пересмотра текста. Сохранив основную сюжетную канву Мельяка и Галеви, Марджанов развернул спектакль как сюжет, проходящий через историю человечества. Первый акт происходил, как и у Оффенбаха, в античности, второй переносил зрителя в эпоху Людовика XIV, третий — в современность, соответственно чему действие последнего акта протекало на современном курорте.

Каждый акт был стилистически независим от предыдущего. В «античном» акте сцена представлялась в виде своеобразной этрусской вазы, и действие на ней развивалось в двух плоскостях, одна над другой, что вызывало необходимость соответственной стилизованной группировки персонажей. Второй акт изображал будуар королевской фаворитки с огромной кроватью в центре, занимающей почти всю сцену. Балдахин над кроватью поддерживали бронзовые фигуры, которые в известные моменты оживали — это были полуобнаженные артистки хора и балета. На постели, среди подушек, разыгрывались основные мизансцены акта (в частности, игра в кости). Третье действие, на курорте, строилось вокруг огромной карусели, приводимой в движение большой группой паяцев. Карусель останавливалась для того, чтобы можно было отыграть какой-нибудь эпизод или что-либо спеть. А за тем снова начиналось ее кружение.

Как видим, чисто зрелищные элементы, изобретательные и неожиданные, в новой «Прекрасной Елене» вышли на первое место. За ними, вытесненные формальным приемом решения спектакля, действовали персонажи, подчиненные трем различным принципам характеристик, в каждом акте как бы начинавшие существовать сначала. Остроумный, неизмеримо более острый, чем в традиционной оперетте, текст, насыщенный многими удачными репризами современного звучания, не доходил полностью до зрителей, которые с любопытством и в то же время с недоумением взирали на огромную кровать маркизы или на нарядную карусель, неизвестно для чего сооруженную. Выдумка режиссера привлекала к себе внимание, но для большинства публики оставалась непонятной.

К этому можно добавить, что музыкальная часть спектакля, хотя к новой инструментовке был привлечен композитор Ю. Сахновский, оказалась не на высоте. Трактовка произведения диктовала вольное отношение к музыке Оффенбаха, но, как свидетельствовала пресса того времени, многие вольности в обращении с произведениями Оффенбаха не могли быть оправданы.

Таким образом эта попытка обновления традиционной оперетты оказалась в целом неудачной.

### **{****391}** \* \* \*

Итак, к началу Октября опереточный театр целиком оказался во власти предпринимателей коммерческого толка, ориентировавших его на сближение с ультрабуржуазной развлекательной эстрадой, кафе-шантаном, фарсом.

В результате оперетта оказалась за скобками сложного процесса развития театра предоктябрьских лет. Она существовала как бы «сама по себе», почти вне связи с иными видами театра, все более отдаляясь от них. Избранный ею путь был, по существу, лишен национальной почвы. То, что могло бы придать силу опереточному театру в нашей стране, — опора на национальные традиции в смежных жанрах и на искания наиболее передовых коллективов русской сцены — все это прошло мимо него.

В общественном движении актеров в годы первой русской революции опереточные артисты участия не принимали. Они, столь охотно вводившие в ткань спектаклей злободневные репризы и «апарты» современного типа, почти никогда не пользовались этим оружием как средством борьбы с самодержавием. И в последующие годы, все более отдаляясь от остальных жанров русского театра, они сохранили позицию полнейшей общественной инертности или, что случалось нередко, оказывались проводниками реакционных взглядов на положение дел в России. Они были в массе убеждены, что оперетта не может (хотя бы в плане сатиры) ставить сколько-нибудь значительные проблемы и поднимать какие-нибудь серьезные вопросы.

Общей безотрадной картины не могли изменить ни попытки отдельных деятелей оперетты повысить художественную сторону спектакля, углубить и сделать более жизненными его образы (Блюменталь-Тамарин, Монахов), ни опыт обновления, «модернизации» самого жанра (постановка «Прекрасной Елены» Марджановым). К моменту Октябрьской революции русский опереточный театр оказался в глубоком кризисе. Хотя он располагал большим отрядом даровитых мастеров, их искусство было чуждым народу: они ориентировались на совершенно иную публику. Не случайно большинство известных опереточных актеров покинуло Россию вскоре после Октября.

Вот почему в первые годы новой, социалистической эпохи пришлось создавать опереточный театр по сути заново, перечеркнув почти все, чем жила опереточная сцена в предреволюционное время, и воскрешая лучшее из прошлого этого жанра, то, чем опереточный театр в предшествующие десятилетия почти начисто пренебрег.

## **{****392}** Инструментальная музыка *А. Д. Алексеев*

Первые десятилетия XX века — время расцвета русской инструментальной музыки. Эта область творчества была родной стихией для всех крупнейших композиторов. Сферой фортепианных и оркестровых жанров ограничил себя А. Н. Скрябин. Возникший у него на рубеже веков замысел создания оперы остался неосуществленным. С. В. Рахманинов, обращавшийся в те годы к различным жанрам творчества, все больше сосредоточивался на жанрах инструментальной музыки. Инструментальному творчеству, и лишь отчасти камерно-вокальному, посвятил себя Н. К. Метнер. В значительной мере инструментальным композитором предстает в молодости С. С. Прокофьев. Сфера инструментальной музыки становится основной для Н. Я. Мясковского с самого начала его творческого пути. И. Ф. Стравинский, завоевавший мировое признание своими балетами, выявил себя в них выдающимся симфонистом. Музыка «Жар-птицы», «Петрушки» и «Весны священной» вышла за рамки балетного спектакля и получила широкое распространение на концертной эстраде.

Именно инструментальные жанры стали в значительной мере творческой лабораторией композиторов-новаторов, где формировались новые стилевые направления. Особенно явно это сказалось в музыке Скрябина и Прокофьева. Аналогичные процессы имели место и на Западе — в творчестве К. Дебюсси, М. Равеля, А. Шенберга, Г. Малера, Б. Бартока. В инструментальном искусстве поэтому с большой остротой сталкивалось старое с новым и выявлялись противоречия между различными художественными направлениями.

Свидетельством интенсивного развития инструментальной музыки и роста ее признания было усиление к ней общественного интереса. Это проявилось не только в широком обсуждении важнейших проблем концертных сезонов в прессе. Обращает внимание также тесное соприкосновение с миром инструментальной музыки поэтов и художников, даже использование ими ее средств выразительности. Особенно характерно это для символистов.

Видный теоретик русского символизма Андрей Белый ставил музыку — и именно музыку «чистую», симфоническую — превыше всех искусств[[895]](#footnote-896). «В симфонической музыке, — полагал Белый, — как наиболее совершенной форме, рельефнее кристаллизованы задачи искусства. Симфоническая музыка является знаменем, указывающим путь искусству в его целом и определяющим характер его эволюции». «Не будут ли все формы проявления прекрасного, — восклицает Белый, — все более и более стремиться занять место обертонов по отношению к основному тону?»[[896]](#footnote-897)

Чему следует приписать усиление интереса к инструментальной музыке и повышение ее общественного значения в русской культуре XX века?

Вопросы эти, хотя и не новые, еще не выяснены в полной мере. Решающее значение, надо полагать, имели некоторые художественные явления, далеко выходящие за пределы собственно музыки. Существенным было влечение многих {393} деятелей искусства к обобщенности творческого высказывания, концентрации его на глубинных процессах жизни, душевного мира человека. Напомним хотя бы о развитии в те времена психологической драмы, где главным порой становилось внутреннее «подводное» действие.

В переломный период исторического развития, когда в некоторые годы происходили большие изменения в художественной культуре, чем в иные времена за десяток лет, инструментальная музыка оказывалась особенно чутким конденсатором новых веяний эпохи. В инструментальных жанрах композитор, не будучи связан с либреттистом или каким-нибудь другим соавтором и имея возможность высказываться в самых различных по масштабам формах — от небольшой прелюдии до монументального симфонического цикла, мог более непосредственно и быстро откликаться на зовы времени, запечатлевать то, что еще лишь рождалось в жизни, что порой только смутно предчувствовалось, предугадывалось.

Необходимой предпосылкой этого, конечно, должно было быть и достаточно высокое развитие инструментальной музыки. Такая предпосылка имела место. В России был накоплен богатый опыт творческой работы во всех инструментальных жанрах. Интенсивно протекала деятельность многих концертных организаций. Исключительно высокого уровня достигло исполнительское искусство. Притом — и это имело большое значение — наиболее одаренные русские композиторы являлись одновременно и выдающимися исполнителями — пианистами, а иногда и дирижерами, что, естественно, вызывало их тягу к инструментальным жанрам.

Стремления к более обобщенному отражению мира действительности в инструментальной музыке, как и в других областях искусства отнюдь не были однородными в идейно-стилевом отношении. Иногда они имели резко выраженную субъективистскую направленность. Нередко их следует напротив оценить как обновление реалистических традиций.

### \* \* \*

В предоктябрьское десятилетие основой русской инструментальной музыки продолжает оставаться симфонизм. В это время он заметно развивается. Частично отмирают, частично обновляются традиционные его ветви. Бурно заявляет о своем рождении поросль молодых побегов. Симфонизм глубже проникает в оперную, балетную и хоровую музыку, все больше обогащает сферу концертного и камерно-инструментального творчества.

Для рассматриваемого периода остаются жизненными традиции жанрового и лирико-психологического симфонизма русской классики XIX века. Но они во многом переосмысливаются, наполняются новым содержанием.

Значительно усложняется мир жанровых образов. На них сказывается воздействие новых художественных течений. Образы природы становятся более красочными, словно проникнутыми воздухом. Вспомним, что именно в эти годы в России заметно возрастает интерес к музыке импрессионистов. И хотя импрессионистских произведений в собственном смысле слова русские композиторы создали немного и импрессионизм в нашей стране не занял такого важного места, как во французской музыке, влияние его все же было достаточно ощутимым.

Порой оказывался тревожным, сумрачным эмоциональный колорит пейзажной звукописи. Это, правда, не привело к созданию экспрессионистских образов природы (в те годы они уже появлялись в сочинениях нововенской школы). Можно, однако, говорить о том, что и в искусстве русских музыкантов, в условиях накалявшейся общественной атмосферы, возникло стремление к более экспрессивному видению природы.

Много нового можно обнаружить и в воплощении образов народа. Это объясняется в значительной мере двумя обстоятельствами. Первое — обращение к мало освоенным в художественной практике пластам народной песенности — старинным и областным крестьянским. Второе — использованием композиторами для характеристики народных образов новых средств музыкального языка, прежде всего активной ритмики, особенно впечатлявшей в массовых сценах.

С конца 900‑х годов вступает в новую фазу развития русский лирико-психологический симфонизм. В нем резко обостряются конфликты, усиливается трагедийное начало, обнаруживается стремление композиторов к повышенной экспрессивности музыкального языка. Это становится особенно явным, если сравнить сочинения Глазунова — крупнейшего русского симфониста начала века — с симфоническими произведениями Рахманинова или Мясковского, написанными в годы, предшествовавшие первой мировой войне. Кажется, будто полноводная река, плавно катившая свои воды по равнине, оказалась стиснутой узким горным руслом, изобилующим бурунами и водоворотами, один вид которых возбуждает чувство душевной тревоги.

На протяжении XIX столетия в русской музыке все больше усиливалась тенденция к взаимопроникновению элементов лирико-психологического {394} и жанрового симфонизма. Явно обозначившаяся в творчестве Глинки, она получила дальнейшее развитие в искусстве Чайковского и в поздних сочинениях кучкистов. Последующие шаги в этом направлении, как мы увидим, были сделаны Рахманиновым и некоторыми его современниками.

Вместе с тем в XX веке наблюдались и обратные процессы. Так, в музыке Скрябина, в связи с развитием в ней черт символизма, жанровое начало предстает во все более обобщенном и субъективно преломленном виде. Контртенденцией к психологизму творческих высказываний символистов явилось стремление некоторых молодых композиторов к депсихологизации жанров, приводившее порой к коренному переосмыслению проблемы воплощения эмоционального начала (образы сарказма, механизированного движения в сочинениях молодого Прокофьева).

Творческие тенденции, свойственные русской музыке в период между двумя революциями, сказались на судьбах отдельных инструментальных жанров. Продолжает развиваться большая циклическая симфония. Наряду с произведениями традиционными, не внесшими в искусство ничего принципиально нового, такими, как Третья симфония («Илья Муромец») Р. М. Глиэра (1911) и Вторая симфония С. М. Ляпунова (1917), появились сочинения, проникнутые новыми веяниями времени, отмеченные чертами интенсивных творческих поисков. Это симфонии Мясковского и Прокофьева.

Формирование симфонизма Н. Я. Мясковского происходит на рубеже первых двух десятилетий века. Начиная с этого времени и на протяжении последующей творческой деятельности композитора в советскую эпоху монументальные симфонические циклы находились в центре его внимания.

Несколько позднее, составив резкий контраст с трагедийно-психологической линией искусства Мясковского, в жанре циклической симфонии раскрылись ростки светлого и гармонически уравновешенного прокофьевского неоклассицизма («Классическая симфония»).

Сочинения Мясковского и Прокофьева, свидетельствующие о жизненности в России жанра циклической симфонии и о плодотворных опытах его обновления, все же не стали в те годы основным руслом развития отечественного симфонизма. В период между двумя революциями на первый план выдвигаются симфоническая поэма, сюита и инструментальный концерт.

Выдвижение симфонической поэмы связано с растущим интересом к синтезу искусств, оплодотворению инструментальной музыки поэтическими идеями, заимствованными из философии, литературы, живописи, народной сказочности. Эти истоки некогда питали симфоническую поэму в пору ее зарождения в романтическом искусстве XIX века. Они продолжали оказывать на нее воздействие и в первые десятилетия нового столетия, но уже на иной стилевой и национальной основе.

Усиление творческого интереса к симфонической поэме отчетливо сказалось у двух крупнейших русских мастеров среднего поколения — Скрябина и Рахманинова. В 900‑е годы симфонии Скрябина постепенно перерастали в симфонические поэмы. После Третьей симфонии (1904), уже являющейся по существу поэмой[[897]](#footnote-898), композитор не писал больше симфоний и создавал в симфонических жанрах лишь поэмы. К симфонической поэме обращается после Второй симфонии (1907) и Рахманинов.

Кульминационным периодом в развитии русской симфонической поэмы были предвоенные годы. В это время возникло такое выдающееся произведение, как «Прометей» Скрябина. К тем же годам относится создание Лядовым его поэтических оркестровых миниатюр «Волшебное озеро» и «Кикимора», а также появление мастерских сочинений Глазунова на финские темы и симфонических поэм Ляпунова («Желязóва Воля», «Гашиш»).

Интенсивно развивался и жанр симфонической сюиты. Это было вызвано отчасти интересом к возрождению традиций старинной музыки. Обращение к ним имело место и прежде, например в сюите Глазунова «Из средних веков» (1902). Создавая такие сочинения, авторы продолжали в основном исходить из стилевых приемов собственного творчества, лишь несколько видоизменяя манеру письма в духе искусства прошлого, а иногда вводя элементы стилизации. Так, Глазунов в письме к Танееву сообщал, что в сюите «Из средних веков» «старался придать музыке характер сочинений XIII и XIV века, конечно, местами»[[898]](#footnote-899). Тонким мастером стилизации выявил себя С. Н. Василенко в своих многочисленных произведениях, созданных для руководимых им «Исторических концертов», в том числе в оркестровых сюитах на темы лютневой музыки XIV – XVII веков и французских композиторов XVIII века (1914). Как и в творческой деятельности мирискусников, в интенсивной работе Василенко по возрождению забытых {395} художественных ценностей, причудливо сочетались жизненная правдивость воссоздания образов прошлого с эстетическим любованием им. Среди оригинальных произведений композитора следует отметить оркестровую сюиту «В солнечных лучах» (1911) — серию красочных пейзажных картинок. Своим светлым колоритом они составляют контраст с такими мрачными по колориту сочинениями Василенко, как симфоническая поэма «Сад смерти» (1908) на сюжет О. Уайльда и симфоническая картина «Полет ведьм» (1909).

Несравненно более важным оказался следующий этап в развитии симфонической сюиты, начавшийся с создания Стравинским и Прокофьевым сюит из музыки собственных балетов. В этих сочинениях было нечто общее с жанром симфонической поэмы в том отношении, что их музыкальное содержание также вдохновлялось поэтическими образами смежных искусств. Но эти были образы не литературы и живописи, а танца, балета. Особенно существенно, что новый вид синтеза искусств происходил на новой стилевой основе — и музыкальной и хореографической. В этом сказалось принципиальное отличие сочинений Стравинского и Прокофьева от сюит предшествующего времени.

Начиная с появления балетных сюит Стравинского, Прокофьева, а если иметь в виду творчество зарубежных композиторов, то и сюит Равеля, мировой симфонический репертуар все больше обогащался сочинениями этого жанра. Впоследствии он привлек к себе внимание многих композиторов, в том числе советских (прежде всего хочется вспомнить о сюитах из «Ромео и Джульетты» и других балетов Прокофьева).

Развитие концертного жанра протекало неравномерно в разных областях инструментального искусства. Господствующее место продолжал занимать фортепианный концерт. В те годы он переживал пору своего высокого расцвета. Ценными сочинениями пополнился и репертуар скрипачей. Для других инструментов ни одного значительного концерта написано не было.

Лучшие фортепианные концерты, в первую очередь Рахманинова и Прокофьева, следует рассматривать как существенное дополнение к русской симфонической литературе, как ее важную, самостоятельную ветвь. Можно даже сказать, что в творчестве этих двух крупнейших композиторов симфоническое начало в то время с большей силой выявилось в их фортепианных концертах, нежели в оркестровых сочинениях. При всех высоких художественных достоинствах Второй симфонии, все же именно Третий концерт явился вершиной рахманиновского симфонизма предвоенного периода. Аналогичное место в раннем творчестве Прокофьева надо отвести его Третьему концерту. Во всяком случае, линия концертного жанра, развивавшаяся в музыке композитора параллельно и во взаимодействии с линией оркестровых жанров, оказалась не менее важной для подготовки последующего расцвета его симфонического искусства.

Причины столь интенсивного развития жанра фортепианного концерта следует искать не только в том, что Рахманинов, Прокофьев, Метнер были выдающимися пианистами и что, естественно, в сфере фортепианного творчества они стремились обнаружить свое богатое исполнительское дарование, но также и в общей зрелости русского фортепианного искусства. Еще во второй половине XIX века фортепиано завоевало признание в России как инструмент, способный к воплощению больших, подлинно симфонических замыслов. Надо думать, что и в самой природе концертного жанра для композитора открывались заманчивые перспективы в смысле развития симфонизма. Сочетание двух начал — solo и tutti — давало возможность интересно решать проблемы взаимодействия начала индивидуального, личного, и общего, массового. Проблемы эти, уже давно выдвинувшиеся перед деятелями русской художественной литературы, стали особенно волнующими в изучаемый нами период.

В жанре фортепианного концерта не менее отчетливо, чем в оркестровой симфонической литературе, обозначился резкий стилевой перелом. В одних сочинениях — их было большинство — наблюдалось продолжение традиций романтического концерта, преломленных сквозь призму эстетических принципов русской классики конца XIX – начала XX века. Помимо Третьего концерта Рахманинова в эту группу произведений входили Первый концерт Глазунова, Первый концерт Метнера, Второй концерт Ляпунова, концерт Катуара и некоторые другие.

Прокофьев возрождал традиции концертов XVIII века (хотя связь с творчеством композиторов прошлого столетия — русских и западноевропейских — в его концертах также ощутима весьма явно).

Судьбы всех этих сочинений оказались весьма различными. Всемирную известность приобрел Третий концерт Рахманинова. В репертуар вошел Первый концерт Глазунова (1904 – 1910), принадлежащий к числу наиболее удачных опусов композитора из числа его поздних симфонических произведений. Не стали репертуарными ни концерт Ляпунова (1909) — мастерское произведение академического плана, ни концерт {396} Катуара (1909), слишком уже явно выдающий влияние Скрябина. Редко можно услышать концерт Метнера (1914 – 1918), хотя он содержит немало страниц превосходной, индивидуально-характерной музыки. Причину непопулярности сочинения надо искать, видимо, в том, что эта монументальная романтическая поэма-концерт страдает известной громоздкостью формы, растянутостью развития в среднем разделе.

Ранние концерты Прокофьева, вызвавшие при своем появлении крайне противоречивые мнения и резко враждебное отношение многих слушателей, оказались жизненными. Приобретавшие все больше сторонников, они с течением времени заняли прочное место в концертном репертуаре.

### \* \* \*

Присмотримся ближе к тому, как отмеченные нами явления сказались в симфоническом творчестве крупнейших композиторов, в их наиболее значительных произведениях.

Связь с *жанровым* симфонизмом русской классики XIX века особенно явно ощутима в сочинениях А. К. Лядова. Слушая его оркестровые миниатюры — «Волшебное озеро» (1909) и «Кикимору» (1910), нетрудно подметить их родство с жанровыми произведениями кучкистов, прежде всего Римского-Корсакова и Мусоргского. Автор не выходит за пределы основных стилистических средств своих старших современников. В использовании этих средств, однако, замечается нечто новое, что позволяет говорить о творческом развитии традиций, а не о простом следовании им.

В отличие от образов водной стихии в оперных и симфонических произведениях Римского-Корсакова, «Волшебное озеро» выделяется особой тонкостью звукописи, вниманием автора к зарисовке мельчайших изменений поверхности воды и окружающей ее воздушной среды. «Надо было почувствовать, — вспоминает Б. В. Асафьев слова Лядова, — сколько жизней и сколько изменений красок, светотеней, воздуха происходило в непрестанно изменчивой тиши и в кажущейся неподвижности!»[[899]](#footnote-900)

Имея в виду эти особенности «Волшебного озера», исследователи, писавшие о нем, обычно в той или иной мере отмечали в его музыке элементы импрессионизма. Вернее было бы определить стиль сочинения как одно из проявлений реалистических традиций кучкистов, обогащенных колористическими завоеваниями искусства конца XIX – начала XX века, в значительной мере импрессионистов. Характером своей красочности пьеса напоминает приметы тех явлений в живописи, которые критики того времени иногда называли «неореализмом»[[900]](#footnote-901).

В своей пьесе композитор тонко воплощает черты сказочности. С первых же ее звуков слушателя окутывает атмосфера волшебства. Тихое мерцание гармонического фона, появление время от времени коротких мелодических фраз, освежающих спокойное течение музыки подобно легкому дуновению ветерка в часы летнего зноя, но как бы не имеющих силы слиться в насыщенную широкую мелодию, — все это создает впечатление сказочной завороженности. Однако, как и в произведениях русских классиков XIX века, эта сказочность имеет вполне реальный характер.

Жизненно правдива и другая оркестровая миниатюра — «Кикимора». Картинно, порой вызывая почти зрительные иллюзии, автор повествует в ней о маленьком сказочном существе, о том, как росла Кикимора «у кудесника в каменных горах», как днем ее тешил сказками заморскими «кот-баюн», а ночью качали «во хрустальной колыбельке», как стала жить она на свете, держа на уме зло «на весь люд честной», стуча, гремя «с утра до вечера», свистя, шипя «с вечера до полуночи»[[901]](#footnote-902).

Развитие музыки «Кикиморы» основано на быстром чередовании, порой даже мелькании контрастных тем[[902]](#footnote-903). Этот тип развития постепенно складывался в прошлом столетии[[903]](#footnote-904). В XX веке он становится характерным для творчества многих композиторов. В России его начинают широко использовать Прокофьев и Стравинский. Утверждение этого принципа именно в среде петербургских {397} музыкантов имеет, конечно, свои причины, одной из которых, видимо, было воздействие творческой деятельности такого авторитетного петербургского мастера, как Лядов.

Разрабатывая в своих оркестровых миниатюрах новые приемы развития, основанные на фиксации непрерывно изменчивого образа природы или быстро сменяющих друг друга звуковых картинок, Лядов вместе с тем заботился о композиционной целостности произведения. Она достигается разными приемами — использованием таких структурных закономерностей, как симметрия строения («Волшебное озеро»)[[904]](#footnote-905), общей динамизацией музыки в коде, цементированием формы вариантами одной из тем («Кикимора»). В утверждении конструктивно-организующего начала сказалась верность композитора традициям музыкальной классики.

Вскоре после «Кикиморы» Лядов создал новое симфоническое произведение — «Из Апокалипсиса» (1913). В нем есть интересные моменты, в первую очередь все то, что связано с непрекращавшимися поисками композитора в области колорита. Не случайно уже в первых печатных откликах на это сочинение отмечалась особая прозрачность его ткани, казавшейся словно сотканной из воздуха. Некоторые критики уподобляли звучность оркестра краскам северного сияния. Указывалось, однако, и на несоответствие индивидуальности автора выбранной теме. Рецензент «Русской музыкальной газеты» писал: «… Выдающийся талант Лядова склонен более к музыкальной миниатюре», а «… для изображения одного из потрясающих моментов “Откровения Иоанна” нужен гений Берлиоза (вспомним “Tuba mirum”)»[[905]](#footnote-906). Действительно, Лядову не хватало размаха на воплощение грандиозной картины судного дня. Сказалась, видимо, и внутренняя чуждость композитора мистическому началу. Подобно тому, как, отдав дань увлечения новыми течениями в искусстве, он не стал ни импрессионистом, ни символистом, так, и проявив интерес к модной теме конца мира, он не смог по-настоящему ею вдохновиться.

Оркестровые миниатюры Лядова были тепло встречены слушателями. Они не вызывали сколько-нибудь значительной полемики в прессе. Писали о них благожелательно и давали им, в общем, верную оценку.

К наиболее проницательным суждениям надо отнести высказывания Ю. Энгеля, сделанные в связи с исполнением трех миниатюр в концерте РМО 7 декабря 1913 года. Критик справедливо обращает внимание на то, что Лядов проявлял себя в них подлинно творческим художником, еще далеко не свершившим «в пределе земном» «все земное»; что «из-под пера его с неожиданной энергией стали выходить произведения одно другого свежее, — все близкие к излюбленному им и раньше жанру миниатюры, но теперь уже в более широкой и “размашистой” области оркестра».

«У каждой из этих картинок, — продолжает Энгель, — своя очаровательно-оригинальная физиономия, но про все одинаково можно сказать: “Здесь русский дух, здесь Русью пахнет” (и какой прекрасной Русью!); все одинаково пленяют благородной изысканностью и в то же время естественностью музыкальной мысли и средств музыкального выражения»[[906]](#footnote-907).

Среди продолжателей *лирико-психологической* линии русского классического симфонизма, связанных наиболее непосредственно с его традициями и вместе с тем существенно обновивших их в новых исторических условиях, надо в первую очередь назвать Рахманинова. В те годы у композитора заметно усилилось влечение к трагедийной тематике. Это сказалось в таких выдающихся его произведениях, как оркестровая поэма «Остров мертвых», поэма для оркестра, хора и солистов «Колокола» и Третий фортепианный концерт.

Поиски нового обнаруживаются уже в программном замысле симфонической поэмы. Импульсом для ее создания послужила одноименная картина Арнольда Бёклина. Искусство швейцарского живописца, оказавшееся близким многим деятелям художественной культуры тех лет, особенно символистам, до тех пор не вдохновляло русских классиков на создание симфонических произведений. Рахманинов использовал некоторые его элементы, но в ином плане, чем это делали художники модернистской ориентации.

С картиной Бёклина симфоническую поэму сближает сумрачность эмоционального колорита и символическая обобщенность воссозданного образа — места вечного успокоения. Однако эмоциональный строй и характер символики музыкального сочинения совсем иные, чем у его живописного прообраза. Холодноватой, как бы отрешенной от земных страстей красоте острова-усыпальницы, запечатленной на полотне Бёклина, Рахманинов противопоставляет мир реальных {398} человеческих эмоций, воспринимаемых как непосредственное выражение чувства глубокой печали. Даже стихии природы — волны, плавно накатывающиеся на берег, кажутся очеловеченными, в них слышатся стоны, рыдания.

Развитие симфонической поэмы отличается значительной динамикой. Нарастание драматического напряжения приводит к патетической кульминации. Вслед за этим в музыке происходит эмоциональный перелом. Возникает лирическая тема, озаряющая своим светом сумрак человеческого горя. Но торжество светлого начала оказывается недолговечным. Вторжение грозной хоральной темы вновь вводит развитие в прежнее русло. Сочинение завершается возвращением к исходному эмоциональному состоянию.

Как видим, воспользовавшись приемом символического обобщения, получавшем все большее распространение в русском искусстве 900‑х годов, и основываясь на ассоциациях с произведением модного живописца, композитор создает волнующее и жизненное музыкальное повествование. В условиях того времени (поэма написана в 1909 году) инструментальный реквием Рахманинова воспринимается как отклик на трагические события периода реакции. Созданию этого впечатления способствует национальный колорит музыки — автор переносит место действия поэмы на русскую почву.

«Остров мертвых» обратил на себя внимание современников. Он неоднократно и с успехом исполнялся. О нем сохранилось немало благожелательных откликов в прессе. Среди наиболее интересных, принципиально важных высказываний хочется отметить сопоставления образов картины Бёклина и симфонической поэмы. При этом верно подмечались существенные различия в трактовке темы двумя авторами.

Особенно тонкое и художественное сравнение двух произведений находим в рецензии Ю. Энгеля на первое исполнение поэмы 18 апреля 1909 года. «Бёклин, — пишет критик, — любил музыку, и она его любила. Неслышимо струится она со многих его полотен, вдохновивших уже не одного композитора. Проникнут музыкой и бёклиновский “Остров мертвых” — эти тихие заводи, эти загадочные стены-скалы, к которым медленно подплывает ладья с тенью усопшего, эти колоссальные кипарисы, верхушки которых, чуть склонившиеся от слабого дыхания ветра, чернеют на фоне бледной зари, мерцающей над обителью мертвых. И музыка Рахманинова (однообразная смена поступенных мелодических ходов на меняющемся фоне выразительных гармоний) прекрасно вводит нас в это таинственное, маняще-жуткое царство. Но затем фантазия уносит композитора дальше живописца или, вернее сказать в сторону от него. Вместе с занимающейся зарей Рахманинов хочет заглянуть по ту сторону бёклиновских стен; не в преддверие, а в самую обитель мертвых. И, заглянув, видит там не сумерки жизни бёклиновского античного элизиума, а чуть ли не дантовский ад и чистилище, с терзаниями, отчаянием, скрежетом зубовным»[[907]](#footnote-908).

Созданный в том же 1909 году, Третий фортепианный концерт Рахманинова принадлежит к лучшим образцам монументальных симфонических полотен, написанных в концертной форме. Впервые в истории жанра в нем так рельефно обозначились трагедийные черты, что придало сочинению новаторский характер.

Как и все выдающиеся симфонические произведения, Третий концерт в художественно-обобщенной форме воплощает важные явления современной ему жизни. В нем ощущаешь трагическую тень, которая легла на русское искусство в годы реакции. Слышится в нем и мужественный голос протеста, призыв к борьбе во имя гуманистических идеалов. Именно этой своей особенностью он выделяется среди других симфонических произведений Рахманинова, созданных в предвоенные годы.

В основе сонатного аллегро первой части лежит драматический конфликт между стремлениями человека к свету, счастью и бесплодностью этих попыток. Конфликт завязывается уже в экспозиционном разделе, где противопоставлены две темы. Одна из них — тема главной партии — проникнута грустью. Широкая распевная мелодия темы интонационно связана с русской песенностью, с древними ее пластами, восходящими к эпохе знаменного пения. Благодаря своей глубоко национальной природе, лирическое повествование, ведущееся солистом, приобретает более общезначимый смысл. Выразительно сопровождение мелодии. Его непрерывная ритмическая пульсация активизирует развитие и вводит слушателя в атмосферу душевной тревоги, окутывающей произведение.

Во второй теме — побочной партии, также лирической и распевной, воплощены светлые мечты человека. В большой, очень динамичной разработке интонации стремления получают чрезвычайно интенсивное развитие. Мощные аккорды в кульминации, прорывающие возникшие преграды и затопляющие весь диапазон инструмента, вызывают представление о борьбе могучих {399} сил. В репризе вновь звучит грустное повествование, на этот раз уже не приводящее к светлой теме (вопреки традиции, вторая тема в заключительном разделе отсутствует — имеются лишь краткие напоминания о ней). Такое окончание первой части как бы подчеркивает безуспешность человеческих стремлений, привносит в нее черты трагедийности.

Во второй, медленной части музыка поначалу ассоциируется с образами природы. Лирическая главная тема, словно напоенная истомой летнего дня, проникнута душевным умиротворением. Характер темы, однако, вскоре меняется. Она становится взволнованной, драматизируется, что создает впечатление дальнейшего развития образной сферы первой части. Впечатление это усиливается последующим введением тематического материала сонатного аллегро.

В финале собираются нити предшествующего развития. Интонации стремления, пронизывающие темы последней части, приобретают характер то взволнованных душевных порывов, то могучего натиска. Мастерски нагнетая эмоциональное напряжение к коде, композитор долго оставляет слушателя в неведении относительно исхода до предела накаленного драматического действия. И лишь в самом конце грозовая атмосфера разряжается мощным утверждением преображенной лирической темы финала, звучащей как торжество человеческой воли, как всенародное славление светлого начала жизни.

Когда вспоминаешь обстановку, сложившуюся в России к концу первого десятилетия века, широкое распространение пессимистических настроений, крайнего субъективизма и эстетства, становится особенно ясным выдающееся художественно-культурное значение такого творческого явления, как Третий концерт Рахманинова. Трудно назвать другое произведение искусства тех лет, где воплощение гуманистических идеалов, силы стремления к ним и размаха борьбы за их осуществление достигало бы такого пафоса и вместе с тем было бы таким жизненным, вызывающим ассоциации с реальными событиями современности, где в такой бы мере ощущалась национальная природа музыки, а личное, ярко индивидуальное высказывание автора так органично сочеталось с образами величественно развертывающейся народной эпопеи.

Третий концерт был впервые исполнен автором во время гастрольной поездки по США 28 ноября 1909 года. В России его премьера состоялась 4 апреля 1910 года (Москва). Появившиеся в печати отклики свидетельствуют о том, что аудитория горячо приняла новое произведение любимого композитора. Концерт получил высокую оценку и на страницах печати. «Здесь ярко отразились лучшие стороны его [то есть Рахманинова] творчества, — писал Г. П. Прокофьев, — искренность, простота и ясность музыкальной мысли. Богатства гармонии и контрапункта, нигде не режущие уха, ибо вся ткань этого произведения развивается свободно и плавно; свежесть вдохновения, не стремящегося открывать новые пути; ясная лаконичность формы и простая, но яркая инструментовка, — вот качества, обеспечивающие новому произведению Рахманинова и внешний успех, и прочную любовь и музыкантов и публики»[[908]](#footnote-909).

Встречались, однако, и отзывы совсем иного рода. Так, В. Каратыгин считал Третий концерт сочинением очень ординарным по музыке. Аналогичные высказывания можно найти и у некоторых других критиков. Увлекавшиеся новейшими течениями в искусстве, эти музыканты не сумели распознать того ценного и нового, что вносило в художественную культуру творчество их великого современника. (Истинная новизна сочинений Рахманинова, впрочем, нередко оказывалась скрытой и для ценителей его музыки, примером чего отчасти может служить приводившаяся рецензия Г. Прокофьева.) И чем больше росла популярность композитора среди широких кругов слушателей, тем активнее становились нападки оппозиционных ему критиков, упрекавших его в традиционализме, в том, что он: чужд «исканий» и «соблазнов новизною». Именно с появлением Третьего концерта эта тенденция стала особенно явной.

Крайне своеобразно шло развитие психологического направления русской музыки в творчестве А. Н. Скрябина. Его поздние сочинения с большой силой отразили период «безвременья» — свойственное многим чувство острого неудовлетворения окружающим, томительное ощущение замедленности течения жизни и вместе с тем приближения каких-то страшных, неумолимо надвигавшихся катаклизмов; мучительное стремление найти выход, приводившее к парадоксальным крайностям, — с одной стороны — влечение к героике, сильной личности, способной указать людям путь к свету, с другой — интерес к мистике, попытки забыться в изысканно-чувственных наслаждениях. Стремлением к воплощению важнейших тем современности, гуманистической направленностью эстетических идеалов Скрябин остается близким русским классикам XIX века. Вместе с тем, в эти годы Скрябин все больше отходит от реалистического мировосприятия, лежащего {400} в основе их творческого метода. Явления действительного мира получают в его сочинениях крайне субъективное, символистское отражение.

В последние годы жизни Скрябин создал только одно симфоническое произведение, но зато очень значительное, концентрирующее в себе многое из творческих исканий автора и отмеченное печатью подлинного новаторства. Это «Прометей», или «Поэма огня» (1909 – 1910) для большого симфонического оркестра, солирующего фортепиано, хора, поющего без слов, и органа. Грандиозная, космическая тема поэмы вызвала к жизни не только обращение к таким мощным музыкально-исполнительским средствам, но и попытку дополнить симфонию звуков игрой красок освещения с помощью особой световой клавиатуры (из-за технических трудностей этот необычный эффект не был воспроизведен).

В своей симфонической поэме Скрябин очень свободно и по-своему трактует содержание античного мифа. На первый план выдвинута идея преобразования мира творческим началом, воплощенным в образе Прометея, но по существу явившимся выражением могучей, не знающей предела своим дерзаниям человеческой воли. Эта идея раскрывается путем сложного взаимодействия и развития многих тем — Прометея, разума, воли, томления, игры творящего духа, его самоутверждения[[909]](#footnote-910).

Подобно предшествующим скрябинским сочинениям крупной формы, «Прометею» свойственно волнообразное, спиралевидное развитие, введенное в рамки сонатной формы. Каждый из витков этой спирали основан на последовательной динамизации образной сферы и является одной из фаз становления поэтической идеи сочинения.

Первая фаза — вступление. Оно сразу же приковывает внимание своей необычностью. На протяжении нескольких тактов раздается лишь чуть слышный гул струнных, духовых, литавр и барабана. На этом сумрачном, зловещем фоне вырисовываются контуры главной темы — темы Прометея. Вначале задумчивая, воплощающая состояние внутреннего самоуглубления и душевной скованности, она уже во второй фразе несколько активизируется, в ней усиливаются интонации стремления. Внезапные нарастания звучности и появление темы воли в еще большей мере способствуют динамизации развития, как бы символизируя начавшееся преобразование мирового хаоса.

Вторая фаза — экспозиция сонатного аллегро. В ней происходит постепенное перерастание образа раздумий, созерцания (главная партия, тема разума, как называл ее Скрябин) в образ полетной игры творческого духа (тема побочной партии). Важную динамизирующую роль в этом разделе выполняет фортепиано. Надо сказать, что автор очень интересно и разнообразно использует в поэме свой любимый инструмент. Вначале — именно в экспозиции — фортепианная партия настолько развита, что напоминает партию солирующего инструмента в концертах. Пианист завладевает развитием, сперва вторгаясь с темой воли, затем активизируя тему разума и проводя тему побочной партии. В дальнейших разделах поэмы все больше раскрывается колористическая роль фортепиано. Насыщая его партию причудливыми фиоритурами, трелями и молниеносно взмывающими ввысь фигурами, автор создает тончайшие красочные эффекты, вызывающие в памяти образы стихии огня. Развитие Скрябиным в его поздних сочинениях этих приемов письма — одна из своеобразных и интересных страниц истории фортепианной фактуры.

После экспозиции следует громадная разработка, включающая несколько последовательно динамизирующихся фаз развития. Активизация творческой энергии сменяется состоянием депрессии, душевной размягченности, томления. Разливающиеся волны пряной, рафинированной музыки создают впечатление затухания волевых стремлений человека в атмосфере утонченного гедонизма.

В разработке используются все предшествующие темы. Они нередко трансформируются и вступают в разнообразные полифонические взаимоотношения. Важную динамизирующую роль, наряду с темой воли, играет и новая тема — тема самоутверждения. Ее формирование из квартовых интонаций, содержащихся уже в темах Прометея и воли, а затем обособляющихся в глухих, угрожающих возгласах труб, символизирует постепенное становление творческого начала.

Иногда высказывается мнение, что разработка «Прометея» чрезмерно велика. Действительно, повторное появление образов томления порой вызывает ощущение некоторой замедленности развития. Но эта замедленность, думается, не была авторским просчетом. Хороший дирижер, подлинно чуткий интерпретатор авторского замысла, сможет раскрыть в ней процесс трудных, длительных исканий на пути {402} к раскрепощению творческих сил. Тогда кажущиеся длинноты станут мнимыми и художественно оправданными.

Последняя волна развития в разработке, увенчивающаяся самой высокой кульминацией, выносит на своем гребне тему главной партии. Вслед за динамизированной репризой наступает большая кода, заключающая последние фазы развития творческого начала. Сочинение завершается мощным звучанием темы самоутверждения, исполняемой пятью трубами. Торжество сил света подчеркивается вступлением в коде — впервые в поэме — хора с темой Прометея. Этот ярчайший художественный эффект вызывает иллюзию прославления человечеством своего защитника и учителя[[910]](#footnote-911).

Исключительный интерес вызывают музыкально-выразительные средства поэмы. Мы уже говорили о трактовке автором фортепиано. Очень своеобразна также оркестровка сочинения. В ней особенно ярко передана стихия огня, вечно изменчивая, то мерцающая таинственным «темным» пламенем, то искрометная, причудливо танцующая, обжигающая своим горячим дыханием.

Наибольшей новизной отличается гармонический язык. Положив в основу сочинения шестизвучное «прометеевское» созвучие (его схема: *до, фа-диез, си-бемоль, ми*1, *ля*1*, ре*2), композитор развивает из него всю музыкальную ткань. Новая гармоническая система не была плодом чисто головного конструирования. Она органично отпочковалась от системы позднеромантической гармонии. Особые выразительные возможности нового гармонического языка были обусловлены наличием в прометеевском созвучии целых двух тритонов и почти полного целотонного звукоряда. Композитор мастерски использовал эти возможности для воплощения образов мирового хаоса, космоса. Интересно, что к концу поэмы торжество сил света и гуманистических идеалов находит выражение и в просветлении гармонической сферы: сочинение кончается мажорным трезвучием[[911]](#footnote-912).

«Прометей» — характернейшее проявление символистски обобщенного музыкального мышления. Таинственно вибрирующее прометеевское созвучие, открывающее поэму, как бы намекает слушателю на то, что место драматургического действия — вселенная, необъятный мир космоса. Автор и в дальнейшем не стремится сколько-нибудь конкретизировать фон происходящих событий и ограничивается тем, что окутывает их необычной эмоциональной атмосферой, проникнутой своеобразным «чувством космоса». Многочисленные темы, воплощающие главные мысли сочинения, содержат жанровые элементы лишь постольку, поскольку это необходимо для того, чтобы сделать понятной воплощаемую ими символику (так, например, тема самоутверждения состоит из исследовании призывных квартовых интонаций, вызывающих привычные ассоциации с тематизмом многих героических образов). Символически обобщенный характер носит и использование хора (пение без слов).

Среди многих воплощений образов Эсхила — Гете, Бетховеном, Байроном, Шелли, Листом и другими мастерами искусства — Прометей Скрябина — одно из самых значительных и волнующих. Хотя современному слушателю символика поэмы уже во многом чужда, воздействие самой музыки остается очень сильным.

Объективное содержание музыки поэмы в большей мере, чем ее символическое истолкование автором, соответствует трактовке античного образа передовыми деятелями мирового искусства. При всем различии в воплощении прометеевской темы русским композитором и западноевропейскими музыкантами XIX века, можно говорить о сближении Скрябина с Бетховеном в смысле героизации образа титана, с Листом — в утверждении горделивого чувства человеческой личности. Своим космическим размахом и светлым апофеозом развертывающейся в конце картины вселенского торжества «Поэма огня» в известной мере напоминает «Прометея освобожденного» Шелли.

Первое исполнение «Прометея» состоялось в Москве 2 марта 1911 года под управлением С. Кусевицкого, с участием автора. Через неделю поэма прозвучала в Петербурге. Эти премьеры стали крупнейшими событиями концертного сезона. Подобно тому, как два года перед этим, когда в России впервые была исполнена «Поэма экстаза», новое произведение Скрябина приковало к себе внимание ценителей музыкального искусства и вызвало широкий обмен мнений в прессе.

«Прометея» восторженно приветствовали некоторые выдающиеся музыканты, поборники новейшего искусства. «Изумительнейшее явление человеческого духа, недосягаемый, углубленнейший “Прометей”», — так выразил свои {403} первые впечатления о симфонической поэме Н. Мясковский[[912]](#footnote-913).

Вместе с тем в отношении «Поэмы огня» первые ее слушатели высказали и немало ошибочных, порой крайне резких, а иногда и просто вздорных суждений. Так, о «бреде расстроенного воображения» автора «Прометея» говорится в одной из статей реакционной прессы[[913]](#footnote-914). На консервативного критика «Петербургской газеты» музыка скрябинской поэмы (слово музыка он ставит в кавычки) произвела такое впечатление, будто автор записывал ее не нотными знаками, а «прямо-таки сажал кляксы»[[914]](#footnote-915).

Большинство отзывов свидетельствовало о том, что новое сочинение было встречено в общем с интересом, но и с недоумением. Многих, несомненно, захватывало окончание поэмы, и они могли бы присоединиться к голосу другого критика — Б. Тюнеева, сказавшего, что финал осенен печатью гения.

Характерно, что в хоре критиков отчетливо звучали голоса, стремившиеся провести различие между собственно музыкальным содержанием поэмы и его программным истолкованием, исходящим из идеалистических философских воззрений автора[[915]](#footnote-916).

«Прометей» неоднократно исполнялся в предреволюционные годы не только в России, но и за границей (большой успех на его долю выпал в Англии, где интерпретатором поэмы выступил выдающийся пропагандист русской музыки — Г. Вуд). Интересно, что некоторые дирижеры — Вуд, Зилоти — для лучшего ознакомления слушателей с новым, сложным для восприятия произведением, исполняли его дважды в одном и том же концерте.

С течением времени сочинение завоевало признание широких кругов слушателей. Думается все же, что его новаторское значение в развитии новых музыкально-выразительных средств XX века остается до сих пор недооцененным. Эта тема еще ждет своего исследователя.

С развитием психологического направления русского симфонизма связано и творчество Н. Я. Мясковского. Уже в ранних его произведениях возникает сложный сплав различных стилевых элементов русской дореволюционной музыки. Своими образами и выразительными средствами искусство композитора во многом продолжает традиции Чайковского, преимущественно позднего периода. Мясковского все более привлекало воплощение трагедийного образа человека, мучительно ищущего и не находящего пути к осуществлению высоких целей своей жизни. Заострение этого трагедийного конфликта постепенно вызвало сгущение эмоционального колорита сочинений, усиление экспрессивности музыкального языка.

Эволюция стиля Мясковского происходила не без влияния музыки Скрябина. Оно сказалось в появлении характерных для этого композитора призывных патетических интонаций и гармоний «томления», в импульсивности, порывистости развития некоторых тем. Что касается мистической символики автора «Прометея», то она не нашла сколько-нибудь значительного отражения в сочинениях Мясковского (его внимание привлекла символика поэтов эпохи романтизма). Не вызвала у него интереса и проблема поисков утонченных «дематериализующихся» звучаний, использованных Скрябиным для воплощения огневой стихии творческого начала. Образы Мясковского облечены в «плоть и кровь». Фактура его сочинений отличается густотой, порой даже вязкостью.

Говоря о важнейших связях искусства Мясковского, надо упомянуть и о некотором его сходстве с творчеством Танеева и Метнера. Это заметно и в интенсивной работе зодческой мысли композитора при создании сочинений крупной формы, и в широком использовании полифонических приемов развития тематического материала, и в общем колорите звуковой палитры, суровом, лишенном ярких красок и блеска.

Трагедийная тема, захватившая творческое воображение композитора, особенно полно воплотилась в симфонических поэмах и Третьей симфонии. Эти сочинения имеют между собой немало общего. В обеих поэмах — «Молчание» (1910) по одноименной притче Эдгара По и «Аластор» (1913) на сюжет Перси Шелли — возникает образ одинокого страдающего героя. Американский писатель рисует его среди дикой {404} природы Ливии. «Чело его было возвышенно от мысли, и глаза безумны от заботы, и в немногих морщинах на его лице я прочел повесть скорби и усталости, и отвращения к человеческому, и жадного стремления к одиночеству» (перевод К. Бальмонта)[[916]](#footnote-917). Герой поэмы, стоящий на вершине гигантского утеса, бесстрашно противостоит всем козням дьявола, даже вызванной им буре, раскалывающей утес до основания. И лишь когда злой дух заклял природу молчанием, человек испытал ужас и обратился в бегство. В поэме Шелли юноша-поэт, очарованный явившимся ему во сне женским образом, ищет по свету свой идеал. Но поиски оказываются напрасными. «Одинокий, непонятый, в полной безвестности кончает Аластор свой земной путь»[[917]](#footnote-918).

Третья симфония (1914) — сочинение непрограммное. Своим образным строем она, однако, напоминает предшествующие ей поэмы и может рассматриваться как кульминация в развитии трагедийной линии музыки Мясковского дореволюционного периода. Этот монументальный двухчастный цикл тоже повествует о судьбе сильного благородного человека, его скорбном одиночестве и тщетных поисках идеала. Финал завершается траурной музыкой, вызывая представление о гибели героя.

В симфонии проявляется высокий интеллект ее автора. Об этом свидетельствует и продуманная, строго организованная концепция целого, и лирика возвышенно-философского плана, словно раздумья над вопросами бытия. Вместе с тем Мясковский предстает художником беспокойным, нервным, остро реагирующим на трагедийное начало жизни. Когда слушаешь симфонию, порой кажется, что композитор чрезмерно захвачен образами мрака, что они, словно туман, застилают от его взора бескрайние горизонты мира действительности и что даже солнечный свет, освещающий и согревающий землю, тускнеет, приобретает зловещий оттенок, При всем том симфонию нельзя считать произведением глубоко пессимистическим, как когда-то писал о ней в автобиографии Мясковский и как потом повторяли многие, — в искусстве XX века можно было бы назвать примеры музыки значительно более «темной», действительно беспросветной.

Третья симфония впервые прозвучала 14 февраля 1915 года под управлением Э. Купера (Москва). По словам Б. В. Асафьева, описавшего свои впечатления в письме к автору, «после первой части были искренние аплодисменты, после второй — меньше, но настроение было безусловно в пользу симфонии»[[918]](#footnote-919). Вскоре после этого Асафьев выступил в печати со статьей, выявляющей черты творческой индивидуальности композитора и его наиболее значительных сочинений. Критик прослеживает, как от симфонической притчи «Молчание» и поэмы «Аластор» к Третьей симфонии раскрывается основная тема раннего творчества Мясковского — мучительная борьба «за созидание своей личности». Упоминая о замкнутости, субъективизме исканий композитора, Асафьев вместе с тем отмечает, что они присущи не только Мясковскому, что и другим людям свойственна также «борьба за отыскание в самом себе среди противоречий того гармонического начала, каковое привело бы к познанию мировой гармонии»[[919]](#footnote-920). В целом творчество Мясковского предоктябрьского десятилетия наметило особую, достаточно рельефную линию развития инструментального искусства. Используя романтические средства музыкальной выразительности, композитор все больше сгущал в них те элементы, которые способны создать впечатление тревоги, душевного смятения, отчаяния. В 20‑е годы экспрессивно-трагедийные тенденции симфонизма Мясковского усиливаются и достигают своей кульминации. Вместе с тем начинают развиваться и иные творческие тенденции, наметившиеся в Симфониетте и других «светлых» сочинениях раннего периода. Это явно обнаружилось уже в Пятой симфонии (1918). Впоследствии, в 20 – 30‑х годах, линия симфонизма, вызванная творческими стремлениями к «менее сгущенным и более объективным настроениям»[[920]](#footnote-921), развивалась еще интенсивнее.

Резким контрастом к рассмотренным направлениям явилось симфоническое искусство И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева. Вобрав в юности многое из творчества своих старших современников, оба композитора вскоре пошли собственными путями, став яркими выразителями важных тенденций в художественной культуре предоктябрьского десятилетия. Особенно существенным было то, что в сочинениях молодых композиторов возникает новое видение {406} современной действительности, более жизненное запечатление ее общественных конфликтов. В решении этой проблемы Стравинским и Прокофьевым обнаруживается известная стилевая близость, а вместе с тем, как мы увидим, происходит и все более отчетливое размежевание их эстетических позиций.

Ранние симфонические произведения Стравинского относятся ко второй половине 900‑х годов: Симфония ми-бемоль мажор ор. 1, «Фантастическое скерцо» ор. 3 и фантазия «Фейерверк» ор. 4. Уже в этих сочинениях начинают проявляться некоторые типические художественные устремления композитора — тяга к характерному, живописному, своеобразная красочность оркестрового письма.

В первом — балете «Жар-птица» — и возникшей на его основе симфонической сюите эти тенденции получили несравненно более талантливое воплощение[[921]](#footnote-922). Музыкальные образы, хотя это и образы сказочные, становятся более реальными, жизненными. Радужным спектром расцвечивается оркестровая ткань. Заметно повышается «динамический тонус» музыки, достигающий своей кульминации в «Поганом плясе Кащеева царства».

Балетная сюита из «Петрушки» вводит в симфоническую литературу новые, необычайно яркие образы русских народных сцен. Современников поразила их свежесть, сочность и реальность. Это впечатление достигается разными композиционными приемами, в том числе использованием наипопулярнейших бытовых песен. К ним, правда, обращались и другие композиторы. Однако еще никто не вводил такого их количества одновременно в монументальное музыкальное произведение[[922]](#footnote-923). В сущности, здесь впервые в сферу высокого симфонического искусства ворвалась новая городская жизнь России, жизнь простого люда — фабричных, мещан, мелкого чиновничества. Само это уже было явлением знаменательным, отразившим коренные сдвиги, происходившие в стране накануне Октябрьской революции.

Впечатление жизненности запечатленных массовых сцен вызвано во многом новизной трактовки народно-песенного материала, использованием коротких попевок и мотивов, которые мастерски варьируются, перемещаются в разные регистры и интонируются различными инструментами. Это создает ассоциации с красочной картиной праздничного гулянья и как бы стереофонического восприятия ее шумливой разноголосицы.

В творчестве русских классиков XIX века и последователей их эстетических идей обозначалась тенденция к сближению образов народа и отдельной человеческой личности. Иной оказывается эстетическая позиция Стравинского. Герои его драмы (пусть это всего лишь куклы!) живут своей жизнью, окружающая их толпа — своей. Средний раздел сюиты, дающий крупным планом образ Петрушки и концентрирующий психологическое начало сочинения, оказывается островком, затерянным в бушующей стихии веселящегося народа. Раскрывая взаимную отчужденность двух образных сфер сюиты, сам автор становится как бы в позу объективного наблюдателя происходящего[[923]](#footnote-924). Такая позиция «чистого эстетизма», с течением времени все более отчетливо обозначавшаяся в творчестве Стравинского, постепенно углубляла различия между идейными воззрениями композитора и демократического крыла русской интеллигенции.

Кульминационным произведением в ряду балетных сюит Стравинского стала сюита из «Весны священной». Именно в этом балете музыка достигла наиболее высокой стадии симфонизации и композиционной целостности. Не случайно вся она без каких-либо купюр и перестановок вошла в сюиту. Можно понять и то, что сюита помогла утвердиться на сцене балетному спектаклю.

Образы весеннего обновления начали интенсивно развиваться в русской музыке с последней трети XIX века. В период общественного подъема кануна революции 1905 – 1907 годов они становятся особенно экспрессивными, полноводными, а порой, как в некоторых произведениях Рахманинова, насыщаются героикой. Этим и предшествующим им весенним образам русских классиков присущ светлый характер, развитие в них направлено к утверждению идеала прекрасного, озаренного ореолом романтики расцвета жизни.

Сочинение Стравинского также начинается с картины весеннего цветения природы. Чудесные страницы «Вступления» вызывают ассоциации с пантеистическими образами Римского-Корсакова. Однако и здесь уже отчетливо сказывается индивидуальность автора. Использование вариантно-попевочного принципа мелодического {407} развития и разнообразнейших темброво-полифонических наложений голосов сообщает звуковой картине необычайно быструю изменчивость, радужную переливчатость красок.

В последующих весенних играх, плясках и хороводах происходит динамизация развития, но совсем в ином плане, чем в произведениях Римского-Корсакова и Рахманинова. Она приводит к раскрепощению могучих сил первобытного человека, пробуждению стихий инстинктов, воскрешению страшных и жестоких обрядов жертвоприношения прекрасной юной жизни для умилостивления бога весны. Начиная с «Шествия Старейшего-Мудрейшего» и обряда «Поцелуя земли» вплоть до финальной «Великой священной пляски», смысловой акцент в развитии симфонического действия все больше перемещается с воплощения пантеистической картины весеннего расцвета на образ языческого ритуала. Завершение сочинения диким разгулом варварских сил, приобретающим поистине вселенский характер, симптоматично для мироощущения Стравинского кануна грандиозных исторических событий второго десятилетия века.

В «Весне священной» (как и в «Петрушке», но в еще большей степени) наблюдается переплетение линий жанрового и психологического симфонизма. Можно даже говорить об их слиянии, о психологизации жанрового начала. Это впечатление создается постепенно. Вначале сочинение воспринимается лишь как лирическая зарисовка картины природы. В дальнейшем, в связи с динамизацией музыки и развитием в ней ритуальных элементов, она начинает пробуждать все более сложные образно-психологические ассоциации, все больше захватывать и волновать слушателя, отзываясь в самых глубинных пластах его эмоционального мира[[924]](#footnote-925).

Музыка трех ранних балетов Стравинского прозвучала в России впервые на концертной эстраде: Сюита из «Жар-птицы» — 23 октября 1910 года под управлением А. Зилоти, отрывки из «Петрушки» — 20 января 1913 года и «Весна священная» — 12 февраля 1914 года (этими двумя произведениями дирижировал С. Кусевицкий). Сочинения вызвали значительный интерес и немало откликов в прессе[[925]](#footnote-926).

С. С. Прокофьев уже в юности проявил влечение к крупным инструментальным жанрам. Он работал над циклическими симфониями и сочинениями типа поэмы (симфоническая картина «Сны», симфонический эскиз «Осеннее»). Произведения эти еще незрелы, нередко с явными влияниями старших современников. Однако и в них уже порой пробивалась яркая одаренность молодого композитора (чудесное Анданте Симфонии ми-минор, вошедшее впоследствии в Четвертую фортепианную сонату). Первым симфоническим сочинением Прокофьева, признанным самим автором «более или менее зрелым», был Первый фортепианный концерт (1912). Это произведение не только важная веха на творческом пути композитора. Оно свидетельствовало о вторжении в русское искусство новой стихии, воплощающей пробуждение могучих сил, скрытых в недрах общественной жизни страны. В прокофьевском концерте они предстают отнюдь не страшными, «варварскими» и бездушно-жестокими, а, напротив, привлекательными в своей юношеской энергии, целеустремленности и утверждении светлого, оптимистического мировосприятия.

Ведущим образом концерта становится тема вступления — бодрая, ритмически чеканная, проникнутая молодым задором. Заключенное в ней динамическое начало находит развитие в последующих разделах. Оттенением его служит поэтичная лирика среднего эпизода. Характерно, что в ней проступают элементы народно-песенного искусства. Она привлекает своей чистотой, простосердечностью. Эта лирика превосходно гармонирует с эмоциональным строем всего произведения, словно воплощая внутреннюю сущность тех образов молодости, которые раскрывались до тех пор больше в своих внешних, двигательных проявлениях.

Концерт Прокофьева — новая ступень в истории жанра. Впервые в русском и мировом искусстве было создано произведение, в котором так резко обозначился стилевой перелом и отход от концерта романтического типа. Это сказалось в преобладании объективного начала над субъективным, жанрового — над лирико-психологическим. В своих творческих исканиях автор во многом опирался на стилевые закономерности периода классицизма (ясная структурная расчлененность и симметрия формы, чеканный метроритм с явно выраженной пульсацией, широкое использование различных видов классицистского фортепианного письма и другие). Возрождение прежних стилевых приемов сочеталось с их переосмыслением, прежде всего с заметной динамизацией. Повторяющиеся разделы формы — особенно тема вступления — стягивают ее словно железным {408} обручем, организуя развитие и придавая ему большую целеустремленность. Ритмическая пульсация обретает особую энергию. Гаммообразные пассажи отличаются необычайной стремительностью.

Сочинения Прокофьева вызывали в те годы, пожалуй, наибольшие разногласия. Споры о его музыке становились все более острыми. Премьера Первого концерта прошла еще в общем спокойно. Она состоялась 25 июля 1912 года в Москве, в Алексеевском народном доме (дирижер К. С. Сараджев, солист автор). Некоторые критики высказались о произведении весьма сочувственно (В. Держановский)[[926]](#footnote-927). Другие отнеслись к музыке юного композитора настороженно. Г. Прокофьев писал, что в концерте «пугает жесткость письма и полное нежелание идти на компромисс с восприятием слушателя». По словам этого же критика, автор «играл тоже жестко и суховато, но удивительно убежденно и свободно. Под его пальцами фортепиано не хочет петь и вибрировать: оно хочет говорить убежденным и строгим тоном *ударного* инструмента, сильным, тоном инструмента типа старинного клавесина. Но именно эта убежденная свобода исполнения и строгая чеканка ритма доставили автору хороший успех у публики»[[927]](#footnote-928).

Спустя два года, при окончании Прокофьевым консерватории, концерт вызвал полемику. К нему отнеслись резко отрицательно профессора академического направления (об отношении к Прокофьеву Глазунова уже шла речь в первой главе). В защиту автора выступил Каратыгин, убежденно заявивший, что сочинение Прокофьева «является одним из лучших современных фортепианных концертов». Критик проницательно выявил «неоклассические» устремления композитора и особенно подчеркнул избыток в его музыке «бодрых, жизнерадостных настроений»[[928]](#footnote-929).

В последующих сочинениях Прокофьева — во Втором фортепианном концерте и в оркестровой сюите «Ала и Лоллий» — заметна тяга молодого композитора к расширению образной сферы творчества, углублению его содержания, воплощению жизненных контрастов и конфликтов. Наблюдаются и дальнейшие поиски новых, более острых средств выразительности, прежде всего в области гармонического языка.

Второй концерт (1913), в отличие от одночастного Первого, написан в виде четырехчастного симфонического цикла, что уже само по себе свидетельствовало о стремлении автора к большей широте творческого высказывания. В характере трактовки отдельных частей заметно воздействие картинного симфонизма кучкистов и тем самым в известной мере оказались предвосхищенными драматургические принципы многих последующих инструментальных сочинений Прокофьева (в том числе и написанной вскоре сюиты «Ала и Лоллий»).

Вместе с тем в первой части чувствуются связи с традициями психологического симфонизма Чайковского — Рахманинова. В основе ее лежит трагедийный замысел — вторжение в человеческую жизнь неведомых грозных сил, порождающих тяжелую душевную драму.

Вторая часть — терпко звучащее «варварское» скерцо, проносящееся подобно сметающему все на своем пути вихрю. Последующее Intermezzo пронизано ритмами народных шествий, носящих порой траурный характер. В финале утверждается волевое, динамическое начало жизни.

В целом Второй концерт производит впечатление сочинения переломного, отразившего образы неумолимо надвигавшихся катаклизмов, которые предчувствовались многими в канун развязывавшейся мировой войны.

Исполнение Второго концерта, состоявшееся 23 августа 1913 года в Павловске под управлением А. П. Асланова (солист автор), граничило с общественным скандалом. Об этом красочно повествовал фельетон в «Петербургской газете» — «На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске», выдержки из которого Прокофьев щедро, с явным удовольствием приводит в своей автобиографии[[929]](#footnote-930). Сочинение нашло поддержку у поборников новейших направлений. В. Каратыгин, откликнувшийся на него несколькими статьями, хотя и нашел, что оно не свободно от недостатков (не всегда продуманная оркестровка, мозаичность финала и некоторые другие), но в целом охарактеризовал его как «произведение чрезвычайно талантливое и обозначающее собою значительный шаг композитора вперед по сравнению с его Первым концертом»[[930]](#footnote-931). Раскрывая новые черты в творчестве композитора, критик сосредоточивает внимание читателя на контрастности образов {409} и музыкального языка концерта, на сильных эффектах, присущих сочинению.

Сюита «Ала и Лоллий» («Скифская»), возникшая в 1915 году из несостоявшегося балета, основана на четырех его фрагментах: «Поклонение Велесу и Але», «Чужбог и пляска нечисти», «Ночь», «Поход Лоллия и шествие солнца». Драматургическим стержнем сочинения служит идея борьбы сил света и тьмы (первые группируются вокруг Велеса — бога солнца, вторые олицетворены Чужбогом и страшными чудовищами). По сравнению со Вторым концертом образы грозных сил в сюите становятся более угрожающими и реальными. Вместе с тем явственнее обозначается и противодействие им.

Углубление композитора в сферу «скифства», быть может, вызвано влиянием «Весны священной» Стравинского. Вначале, по собственному признанию Прокофьева, он этого сочинения «не понял». «Весьма возможно, — добавляет композитор, — я искал те же образы по-своему»[[931]](#footnote-932).

К наиболее выразительным страницам сюиты относятся типичные для Прокофьева образы шествий. Особенно колоритно появление во второй части Чужбога со свитой нечисти. Железный ритм музыки, причудливые «варваризмы» в мелодии, гармонии и инструментовке создают представление о страшных воинственных силах, демонстрирующих свою мощь и свирепость. Среди далеких предков этого шествия можно было бы назвать Марш Черномора Глинки. В свою очередь Чужбог Прокофьева явился одним из прообразов тем вражеских нашествий в советской музыке.

Иной характер имеет «Шествие солнца», заключающее сюиту. Используя эффект громадного динамического нарастания и настойчивого утверждения тоники, автор создает впечатление победы света над силами тьмы.

«Скифская сюита» впервые прозвучала в Петрограде 16 января 1916 года (дирижер — автор). И снова, едва ли не в большей мере, чем при исполнении Второго концерта в Павловске, сочинение вызвало бурную реакцию аудитории, восторги одной ее части и протесты другой. В газетах появились рецензии, где недоброжелатели прокофьевской музыки издевались над ней в самых развязных выражениях, вроде «умопомрачительные музыкальные бесчинства», «маранье нотной бумаги» и т. п. На этом фоне выделились талантливые, глубокие по мысли статьи В. Каратыгина и Б. Асафьева, раскрывающие выдающиеся художественные достоинства произведения.

Как и в некоторых прежних статьях о Прокофьеве, Каратыгин доказывал, что новаторство композитора, казавшееся многим дерзостным попиранием основ музыкального искусства, в действительности органично связано с великим художественным наследием прошлого. Обосновать эту точку зрения, ныне уже никем не оспариваемую, в те времена было важно, чтобы оправдать творческие искания композитора, выявить их историческую правомерность и перспективность для последующего развития музыки.

«Скифская сюита» послужила поводом для интересных высказываний критика о стилевой эволюции Прокофьева, о проявившемся у композитора влечении к декоративным гармоническим мазкам и пятнам, стремлении возродить на новой основе старинную «гетерофонию»[[932]](#footnote-933).

Б. Асафьев ставит в связи со «Скифской сюитой» важный вопрос о современности музыки Прокофьева. Критик подходит к этой проблеме с прогрессивных социальных позиций[[933]](#footnote-934).

Уже перед самой Октябрьской революцией Прокофьев завершает еще два значительных произведения — скрипичный концерт ре-мажор и «Классическую симфонию». Два эти сочинения свидетельствуют о новых исканиях композитора. В первом из них ощущаешь желание автора углубиться в сферу лирики, завоевать ту область музыкального творчества, которая, как представлялось многим, была чужда его натуре и к которой он сам чувствовал все большее влечение. В симфонии Прокофьев вновь обращается к казалось уже оставленной им линии неоклассицизма, стремясь показать ее жизненность и те заманчивые художественные перспективы, которые таит в себе возрождение в современных условиях традиций великих классиков прошлого.

Скрипичный концерт окончен летом 1917 года. Музыке его свойственно развитие мелодического начала. Во всем прокофьевском творчестве {410} немного найдется сочинении, мелос которых отличался бы такой красотой, распевностью и обаятельной «весенней» свежестью[[934]](#footnote-935).

Эмоциональный строй концерта определяет тема главной партии первой части. Исполняемая солистом, она вначале как бы окутана дымкой мечтательности, светлых грез, а затем приобретает все более действенный, энергичный характер. Эта тема, дополненная главной темой финала, также лирической, проводится и в заключительном разделе финала. Она поэтично звучит в верхнем регистре в трепетном изложении трелями и постепенно истаивает, словно голоса птиц в просторах небесного свода.

Лирические темы оттеняются музыкой скерцозной, порой причудливой, изломанной, проникнутой юмором. Эта образная сфера возникает в побочной партии первой части и с наибольшей полнотой воплощается в последующем скерцо — блестящем, виртуозном, вводящем в атмосферу радостной игры молодых сил.

Вначале концерт отпугивал многих исполнителей необычностью своих образов и технической сложностью солирующей партии. Постепенно, особенно после яркого исполнения его в 1924 году Йожефом Сигети, он вошел в репертуар скрипачей всего мира (впервые концерт исполнил М. Дарье в 1923 году в Париже).

«Классическая симфония» была завершена к осени 1917 года. Музыка этого произведения, динамичная, искрящаяся весельем и юмором, овеяна духом жизнелюбивого искусства Гайдна — Моцарта. Вместе с тем она не вызывает ощущения нарочитой подделки под стиль старых мастеров, хотя нередко находится на грани этого. Заостряя некоторые элементы выразительности, присущие музыкальному языку классиков, автор вносит в симфонию черты собственной индивидуальности. Особенно ясно ее ощущаешь в третьей части — знаменитом гавоте, заслужившем признание как одно из наиболее самобытных созданий композитора.

От произведений венских классиков симфония отлична и своим национально-характерным колоритом. В ее лирике можно уловить связи с русской песенностью, с темами некоторых отечественных композиторов[[935]](#footnote-936). В стремительном движении крайних частей есть нечто близкое музыке «Попутной песни» Глинки.

Таким образом, искания Прокофьева направлены на живое, творческое развитие традиций классицизма, на обновление их в духе современного искусства и «переинтонирование» на русский лад. Существенно и то, что композитор проявляет интерес к наиболее демократическим явлениям искусства XVIII века, что симфония звучит гимном юности, ее радостных упований на светлое будущее. В музыке нет сожалений о невозвратности прошлого, ни идеализации образов минувшего и желания насладиться их увядшей красотой. В этом отношении классицистские устремления Прокофьева были в корне отличны от эстетски-стилизаторских тенденций, получивших распространение в художественной культуре того времени.

Мы видим, что прокофьевский симфонизм на протяжении последних предреволюционных лет значительно эволюционировал. Сфера воплощенных в нем жизненных явлений быстро расширялась. Знаменательно тяготение композитора к образам света, молодости, стремление утвердить организующее, волевое начало. И хотя в то годы Прокофьев был еще далек от осознания смысла грандиозных общественных событий, которым в недалеком будущем суждено было потрясти мир, художественное формирование музыканта свидетельствовало о том, что тема грандиозного жизненного обновления все более властно вторгалась в его творчество.

### \* \* \*

Неравномерно развивались камерно-инструментальные жанры. Состояние кризиса переживала ансамблевая музыка. Нельзя сказать, чтобы в этой области творчества появлялось мало произведений. Именно в ней, однако, с большой силой сказалось эпигонство (квартеты М. М. Ипполитова-Иванова, А. Т. Гречанинова) и воздействие охранительно-академических традиций (у второстепенных представителей Беляевского кружка). Наряду с этим в отдельных сочинениях имели место надуманные модернистские эксперименты (конструктивистские увлечения Н. Рославца).

Печатью тонкого художественного вкуса и подлинного мастерства отмечены ансамбли Г. Л. Катуара (струнный и фортепианный квинтеты). Эти сочинения, однако, не получили распространения в исполнительской практике. Причину тому следует искать, по-видимому, в недостаточной яркости и самобытности их музыки. Большая индивидуальность творческого высказывания проявилась в ранних квартетах и виолончельной сонате Н. Я. Мясковского. {411} Вместе с тем в них ощущаешь относительно меньшую зрелость мастерства. Не случайно впоследствии автор вернулся к этим произведениям и их доработал.

Большими художественными достоинствами обладает соната Н. Метнера для скрипки с фортепиано ор. 21. Автор оригинально трактует сонатный цикл, обращаясь в каждой из частей к своей излюбленной жанровой сфере: в первой — к канцоне, во второй — к танцу, в третьей — к дифирамбу. Как справедливо было отмечено уже при первом исполнении произведения, «все три части этой сонаты… пленяют здоровой ясностью настроения, сложно-простой красотой мелодии и гармонии, особенно же столь характерной для Метнера кипучей жизнью ритма»[[936]](#footnote-937). Ю. Энгель правильно подчеркнул монументальность облика сонаты — порой, особенно в финале, кажется, что композитор хотел выйти за пределы камерной сферы и стремился оперировать оркестровыми массивами звучности. Эта творческая тенденция, по-видимому, была связана с усиливавшимся влечением Метнера к симфонизму, сказавшимся и в некоторых фортепианных произведениях, особенно в сонатах предвоенных лет.

Самое значительное, действительно выдающееся камерно-ансамблевое сочинение тех лет — фортепианный квинтет С. И. Танеева (1911). Он венчает целую серию камерных ансамблей, созданных композитором на протяжении творческого пути. Это произведение в значительной мере итоговое, в котором воплощено художественное *credo* выдающегося музыканта, — вера в гуманистическое начало жизни, в конечное торжество идеалов справедливости и братства людей.

В основу монументального четырехчастного цикла положена идея последовательного преодолений человеком душевной встревоженности, дисгармоничности мировосприятия. Уже в первой части, сонатном аллегро, сталкиваются образы сумрачно-взволнованные (главная партия) и светлые, лирические (побочная партия). После второй части — скерцо, следует великолепное Largo, концентрирующее образы философских раздумий и лирических созерцаний. В его музыке ощущаешь величавое парение мудрой человеческой мысли. Утверждение в финале образов света подчеркнуто введением тем побочной партии первой части, звучащих теперь более эмоционально и распевно. Этим создается впечатление «торжества гармонического начала мира» и преобразование «индивидуального начала во всеобщее», что типично для творчества Танеева в последнее десятилетие его жизни[[937]](#footnote-938).

В квинтете Танеев мастерски осуществляет свои приемы строительства крупной формы, которые он энергично пропагандировал в борьбе против расшатывания великих зодческих принципов классического искусства. Ткань сочинения густо насыщена тематическими элементами, сочетаемыми и преображаемыми очень естественно и непринужденно. Вся композиция органично вырастает из начальной интродукции первой части. Это напоминает в известной мере процесс развертывания полифонического произведения из его темы.

Творчество Танеева имело передовую общественную направленность. Существенным было отстаивание композитором гуманистических идеалов, вера в них не покидала его даже в темные годы безвременья. Трудно переоценить значение мудрой танеевской мысли о глубокой своевременности обращения к зодческим принципам старого искусства. Воздействие ее и непосредственно самих приемов тематического развития, осуществляемых Танеевым, можно подметить во многих сочинениях русских композиторов, особенно московских, в большей или меньшей степени являвшихся его учениками[[938]](#footnote-939). В области сольной фортепианной музыки продолжался период ее интенсивного развития. Высокого расцвета достиг жанр сонаты. Каждый предвоенный год приносил по нескольку выдающихся произведений. В 1912 году были созданы Шестая и Седьмая сонаты Скрябина, Вторая — Прокофьева, Вторая Мясковского, в 1913 — Восьмая. Девятая и Десятая Скрябина, Вторая Рахманинова, в 1914 — «Соната-баллада» Метнера и поэма «К пламени» Скрябина (по существу одиннадцатая соната композитора — одно время он так и хотел назвать свое сочинение). Такой интенсивности развития фортепианной сонаты Россия до тех пор не знала. Этот расцвет тем более привлекает внимание, что в других странах фортепианных сонат почти не писали.

Фортепианная соната развивалась в известной мере параллельно симфоническим жанрам, выявляя схожие стилевые закономерности и образуя особую, важную линию в русской инструментальной {412} литературе. Стилевая близость между симфонической музыкой и фортепианной объясняется в значительной мере тем, что в этих областях творчества работали преимущественно одни и те же крупные мастера.

Подобно симфонии и симфонической поэме, соната многогранно отразила тенденцию к психологизации музыки. Сам жанр по своей природе раскрывал широкие возможности для воплощения сложного духовного мира современного человека, попыток осмысливания многих явлений действительности и конфликтов, происходящих в его душе. Все это влекло к фортепианной сонате представителей психологического направления, в первую очередь, естественно, композиторов-пианистов — Скрябина, Рахманинова, Метнера, но также и музыкантов, специально пианистической деятельностью не занимавшихся (Мясковский). Жанр сонаты для всех них нередко служил ступенью к последующим симфоническим произведениям, где схожая проблематика раскрывалась как бы в укрупненном плане. Первая соната Рахманинова подготовила его Третий концерт. Симфонизм Мясковского начал формироваться в процессе работы над сонатами. Влечение Метнера к все более масштабным замыслам, сказавшееся в его сонатах предвоенных лет, привело к появлению Первого концерта. Скрябин в поздних сонатах нащупывал путь к воплощению своих мистериальных замыслов.

Все большая психологизация сонаты приводила к вытеснению из нее народно-жанрового начала. Некогда, в первой выдающейся русской сонате — «Большой сонате» Чайковского, — оно находилось в гармоничном соответствии с началом психологическим, а в сонате си-бемоль минор Балакирева даже явно преобладало[[939]](#footnote-940). Почти совсем исчезнув из поздних сонат Скрябина, народно-жанровые элементы начинают возрождаться, но уже на другой стилевой основе, в творчестве композиторов молодого поколения — Прокофьева, Станчинского.

Рахманинов в своих двух сонатах продолжал развитие романтических сонатно-симфонических циклов философско-драматического характера. Его Первая соната (1907) своим программным замыслом напоминает симфонию Листа «Фауст»: подобно этому произведению, три части сонаты должны были, по мысли автора, воплотить образы Фауста, Маргариты и Мефистофеля. И Первой и Второй сонатам свойственны ораторская риторика, пафос, импозантное концертное изложение (Вторую сонату можно даже в известной мере отнести к сочинениям типа фортепианных «концертов без оркестра»). Содержащие страницы превосходной музыки, сонаты Рахманинова все же уступают его концертам в отношении художественной значимости образов, интенсивности тематического развития и цельности формы.

В творчестве Скрябина и Метнера соната, напротив, выдвинулась по сравнению с концертами на первый план. Трактовка жанра этими композиторами при общей психологической ее направленности была во многом различной. Метнер не порывал с традициями романтической сонаты. Он пытался, однако, их обновить, и на этом пути достиг многого. Преломляя в сонатном жанре заветы Танеева и следуя в известной мере примеру Брамса, Метнер объединял творческий опыт романтиков, классиков и полифонистов эпохи барокко. Композитору удалось воплотить романтическое содержание музыки в мастерской форме, выделяющейся редкостной логикой мысли, последовательного развертывания целого из начальных тематических элементов. Интересным проявлением синтетических тенденций, свойственных сонатному творчеству Метнера, было также привнесение в сонату элементов других жанров — элегии, баллады, сказки («Соната-элегия», «Соната-сказка»).

Метнер проявлял интерес к развитию как одночастно-циклической сонаты, созданной Листом, так и многочастных циклов, разрабатывавшихся Шуманом — Брамсом. К выдающимся образцам первой из этих линий творчества композитора принадлежит соната соль-минор ор. 22 (1910). Музыка ее проникнута духом напряженных исканий жизненного идеала, имеющих характер то патетико-драматических призывов-возгласов, то лирических мечтаний, то глубоко сосредоточенных раздумий. Вся соната органично вырастает из начального мотива вступления, концентрирующего художественную идею произведения. Этот мотив пронизывает экспозицию, эпизод в разработке — интеллектуальный центр сонаты — и репризу. В коде восходящие интонации мотива звучат особенно настойчиво и энергично, как бы утверждая волевое начало и символизируя мужание человеческого характера в процессе поисков жизненного идеала.

Через несколько лет возникает «Соната-баллада» фа-диез мажор ор. 27, принадлежащая также к наиболее совершенным творениям {414} Метнера. В основе ее лежит идея борьбы светлого и темного начал в душе человека[[940]](#footnote-941). В первой части господствует «весеннее» настроение, кое-где оттененное облачками грусти. Вторая часть — интродукция — более контрастна: медленное течение ее сумрачной главной темы внезапно прорывается вторжением светлой призывной мелодии. Борьба сил света и мрака вновь разгорается в третьей — последней части, достигая высокого напряжения в мастерски написанной фуге[[941]](#footnote-942). В ликующей коде утверждаются основные темы — носительницы светлых образов сонаты.

Своеобразный синтез одночастной и циклической сонаты осуществлен в монументальной сонате ми минор ор. 25 № 2 (1911). Она состоит из двух сонатных аллегро, связанных темой вступления. Сочинению предпослан эпиграф — известное стихотворение Тютчева:

О чем ты воешь, ветр ночной,  
О чем так сетуешь безумно?

Поэзия Тютчева в те годы была модной. Она вызывала большой интерес у символистов, искавших в ней черты, близкие их искусству. Иными виделись тютчевские образы Метнеру. В своей сонате он воплотил их в виде крупного трагедийного полотна, написанного в традициях романтизма и даже с элементами звукописи, которая встречается в его произведениях не так уже часто. О каких-либо специфически символистских чертах сочинения вряд ли можно говорить. Это и неудивительно, так как, подобно Рахманинову, Метнер был внутренне чужд символизму. Символика образов композитора, когда она имела место, не выходила за пределы эстетических норм романтизма.

Сонаты Метнера разделили судьбу многих его произведений. Исполненные впервые в авторских концертах[[942]](#footnote-943), они на первых порах привлекли внимание лишь сравнительно немногочисленных ценителей музыки композитора. Не вызвали они и широкого обсуждения в прессе. Рецензенты обычно отдавали дань уважения серьезности искусства автора, но проявляли к нему известный холодок.

К наиболее значительным откликам на произведения Метнера следует отнести статьи Н. Мясковского. Задетый за живое несправедливыми оценками полюбившегося ему композитора Л. Сабанеевым и, особенно, В. Каратыгиным, он высказывает о Метнере немало глубоких суждений. Суть позиций Мясковского уже получила освещение на страницах этой книги[[943]](#footnote-944). В дополнение к сказанному хочется привести некоторые мысли критика, имеющие непосредственное отношение к метнеровским сонатам. Мясковский пишет о присущей композитору «логике чувств», о том, что его сочинения и «в особенности многочисленные сонаты отличаются не только цельностью общего замысла…, но и удивительной естественностью, необходимостью в сочетании всех составных частей»[[944]](#footnote-945). Отмечая, что темам Метнера отказывают «в характерности и яркости»[[945]](#footnote-946), Мясковский полагает, что «это происходит лишь от поверхностного к нему вообще отношения». При этом высказывается интересная мысль о том, что темам: Метнера присущи такие обороты, которыми эти темы «как бы цепляются за душу, за память», и что «качество это свойственно темам только выдающихся композиторов и встречается не часто»[[946]](#footnote-947).

Скрябин, в отличие от Метнера, пошел в своем сонатном творчестве по пути преломления символистского мировосприятия. Некоторые сочинения свидетельствуют и о воздействии на композитора экспрессионизма.

Поздние сонаты Скрябина возникли после «Прометея» и имеют с ним немало общего. Им также свойственна детально разработанная символика, их гармонический язык близок сфере прометеевского созвучия. Вместе с тем уже в первой из них — Шестой сонате (1912) — обозначаются новые черты. Как и в «Поэме огня», статическое начало, воплощенное первыми таинственно-сумрачными аккордами, постепенно оживает. Но возникающие темы стремлений и окрыленной игры приводят не к утверждению образов света, героики. Раскрепощающиеся творческие силы неожиданно наталкиваются {415} на преграду. Призывные мотивы, активизирующие развитие, обретают характер грозной темы рока. «Возникает ужас», — гласит ремарка автора. Коренного эмоционального перелома не в состоянии вызвать и экстатическое преображение темы стремлений в разработке. Сочинение завершается образом исступленного, пронизанного ужасом танца.

Трагедийное видение мира достигает своего апогея в Девятой сонате (1913). Уже в ее главной партии призывные мотивы вызывают ассоциации с грозными темами рока. Силы судьбы постепенно подчиняют себе рождающееся стремление к свету. В репризе торжество их утверждается проведением темы побочной партии в виде жестко звучащего гротескного марша.

В Девятой сонате происходят знаменательные изменения в трактовке трагедийной темы. Ее воплощение становится менее субъективистским, чем в Шестой. Образы Девятой сонаты отличаются большей жизненностью, в них усиливаются элементы жанровой характерности.

Не все поздние сочинения Скрябина написаны в таких мрачных тонах. В Седьмой сонате, создававшейся одновременно с Шестой, колорит музыки не столь темен. Правда, в ней также возникают зловещие образы «космических» сил. Они предстают в виде мистических колокольных звонов и причудливо-экстатических танцев-полетов. Но лирическое начало, символизирующее светлые стремления человека, воплощено здесь ярче, чем в Шестой. Примечательно, что именно интонациями темы стремления автор заканчивает произведение, создавая впечатление наступающего прояснения эмоциональной сферы.

Значительно больше света в Десятой сонате (1913). Тревожное ощущение активизации таинственных, враждебных человеку сил уступает в ней место просветленно-пантеистическому восприятию реальной действительности. Образы природы, еще совсем недавно рисовавшиеся композитором в виде мрачной стихии мирового хаоса, как бы одушевляются, начинают излучать свет, тепло. Вновь после жутких образов инфернальных сил Шестой и Девятой сонат в Десятой возникают светлые экстазы, выражающие высшую активность лучших человеческих стремлений.

Еще ярче характернейший скрябинский образ экстаза запечатлен в поэме «К пламени» (1914), которой завершается, в сущности обрывается, линия сонатного творчества композитора. Утверждение в конце поэмы образа победоносно взвевающегося ослепительного столба пламени как бы символизирует освобождение композитора от власти гнетущих видений страшных сил тьмы. Скрябин снова почувствовал себя способным писать музыку, воплощающую торжество светлых идеалов. Но как раз в это время смерть прервала его творческий путь…

Поздние сонаты принадлежат к числу наиболее сложных и дискуссионных произведений композитора. В предреволюционное время некоторые скрябинисты усиленно подчеркивали в них мистические черты[[947]](#footnote-948). Еще сравнительно недавно у нас нередко отождествляли содержание этих произведений с мистической символикой, которой их наделила фантазия автора, а еще в большей мере окружавшие его лица. В результате к поздним сонатам создалось весьма настороженное отношение.

Действительно, поздние сонаты кровными узами связаны с художественной средой, их породившей. Своим воплощением сил тьмы, преграждающих человеку путь к счастью, подчиняющих себе волю людей и как бы загрязняющих их чистые стремления, эти сонаты вызывают ассоциации со многими трагедийными произведениями символистской литературы. Напомним о драмах Леонида Андреева, о повести «Огненный ангел» Валерия Брюсова и его же рассказах из книги «Земная ось». В произведениях символистов силы, угнетавшие человека в годы реакции и подготавливавшие кровавую трагедию мировой войны, нередко находили воплощение в образах фантастических, гротескно заостряющих страшные, уродливые черты людей и причудливо сочетающих реальное с мистикой. Андрею Белому чудился образ «некоего мирового мерзавца» «неизвестного миллиардера». «В таких болезненных образах, — пишет Белый, — передо мною вставала химера ужасного сера, повара войны, меня ненавидящего»[[948]](#footnote-949). Нечто подобное переживал в те годы и А. Блок.

Конечно, каждый крупный представитель символизма понимал «мировое зло» по-своему. Мы не располагаем сведениями о том, что воображению Скрябина оно рисовалось в образах, имеющих социальный оттенок, который придавал ему Андрей Белый. Но вряд ли подлежит сомнению, что таинственные мистические силы поздних сонат олицетворяют это зло, что в них следует видеть воплощение страшных сил современного композитору общества, сковывавших {416} стремления человека к достижению светлых жизненных идеалов.

Памятуя обо всем этом, надо иметь в виду и следующие два обстоятельства. Во-первых, в музыке, в силу ее специфики, символика имеет более обобщенный характер, чем в поэзии или живописи. Во-вторых, художественное содержание поздних, сонат, как и «Прометея», богаче предписывавшихся им программ, и поэтому не должно отождествляться с ними. Если судить о музыке Шестой или Девятой сонат как таковой, то в ней правомерно видеть воплощение большой трагедийной темы, одного из вариантов столкновения человеческой личности с грозными силами судьбы, взятого в новом ракурсе и запечатленного новыми выразительными средствами. Эти средства, кстати говоря, некогда отпугивавшие своей необычностью, уже не оказывают такого действия на музыканта, привыкшего к гармоническому языку современных композиторов.

С наиболее значительными из поздних сонат — Седьмой, Девятой и Десятой — слушателей впервые познакомил сам автор (Седьмая была исполнена им в 1912 году, Девятая и Десятая — в 1913; Шестую и Восьмую сонаты впервые сыграла в 1915 году Е. А. Бекман-Щербина). Ставшие после «Прометея» основной линией творчества Скрябина, поздние сонаты, естественно, привлекли особое внимание критиков. Именно вокруг этих сочинений и в связи с ними в значительной мере развертывалась полемика об искусстве композитора.

Интересно, что наиболее проницательные критики, в первую очередь именно Каратыгин, сумели быстро распознать эволюцию, происходившую в музыке композитора, и в общем верно определить направление его новых творческих исканий. В этом отношении заслуживают внимания мысли, высказанные Каратыгиным в связи с исполнением автором Десятой сонаты и затем развитые в журнале «Наши дни». Поднимая принципиально важный вопрос о кризисе индивидуализма, наблюдавшемся в те годы в русском искусстве, Каратыгин пишет: «Разраставшийся лишь в “индивидуалистическом” направлении талант Скрябина стал мало-помалу искать выхода из индивидуализма. Это новая фаза его творчества, которая только что обозначается и которую поэтому довольно трудно охарактеризовать точно. Послушайте 9‑ю и 10‑ю сонату Скрябина. Это уже не “Прометеевские” идеи. “Я” композитора уже ищет в этих сонатах некой опоры, жаждет соприкосновения с вне личным. Необузданная порывистость и стремительность, достигшие в эпоху “Прометея” крайних пределов напряжения, сочетаются с проблесками настроений созерцательных, клонящихся к умиротворению, к слиянию с природой и миром. Вместе с тем и на гармонической палитре Скрябина заблистали новые краски, точнее говоря, им возрождены к вторичной жизни многие старые приемы, которыми временно он пренебрегал в период прометеевских исканий и дерзаний»[[949]](#footnote-950).

Последние сонаты, как и другие поздние опусы Скрябина, имели успех, и иногда значительный, у публики. Правы были, однако, те, кто относил этот успех в первую очередь за счет обаяния творческой личности композитора, так как по-настоящему оценить новые произведения мало кто мог даже среди музыкантов-специалистов. Есть, впрочем, свидетельства того, что музыка Скрябина в последние годы жизни композитора быстро завоевывала себе приверженцев. Отмечая это обстоятельство, В. В. Держановский добавляет: «И серьезность и сосредоточенность публики последних скрябинских концертов с убедительностью говорит о том, что уже установилась известная связь между художником и массой, а былое “непонимание” сделалось, главным образом, уделом “критикующих”, “праздно болтающих”»[[950]](#footnote-951).

Некоторые композиторы нового поколения, начавшие свою творческую деятельность в предоктябрьское десятилетие, разрабатывали типы сонаты, сложившиеся в искусстве их старших современников. С. Е. Фейнберг продолжал развитие экстатической сонаты-поэмы Скрябина. Ранние сонаты А. Н. Александрова связаны в большей мере с линией творчества Метнера. Н. Я. Мясковский шел по пути психологического заострения философско-трагедийной проблематики романтической сонаты. Это особенно заметно в лучшей из его ранних сонат — Второй (1912). Сочинение воспринимается как поэма о борьбе сил жизни и смерти, страстных исканиях идеала, мучительных раздумьях человека над глубоко волнующими его вопросами современности. Конкретизации содержания сонаты способствует введение темы «Dies irae» (подобно Рахманинову, нередко обращавшемуся к знаменитому напеву-символу, Мясковский использует его в традициях романтического искусства, а не в символистском плане). При всей сумрачности эмоционального колорита музыки в ней налицо энергия {417} мужественной души, готовой до конца отстаивать светлые жизненные идеалы. В этом отношении сонатное творчество композитора продолжает лучшие гуманистические традиции русской классики.

Иной тип сонат начал разрабатывать С. С. Прокофьев. С появлением его сочинений, в этом жанре, как и в концертном, происходит резкий стилевой перелом. Романтическим и символистским сонатам-поэмам были противопоставлены композиции совсем иного плана. Особенно резкий контраст они составили с поздними сонатами Скрябина. Фантастичнейшие видения художника-субъективиста, уносящие слушателя в далекие неведомые миры, сменились образами остро характерными, порой причудливыми, но реальными, «земными». Текучесть формы, импульсивность и капризная изменчивость развития уступили место кристалличности структуры, строгой метро-ритмической организации музыкального материала. Вместо поисков преодоления тональности и освоения «прометеевской» системы звукосочетания происходит утверждение тональных основ музыки на новой, более лапидарной и «проясненной» гармонической основе[[951]](#footnote-952).

Юношеские сонаты сыграли важную роль в формировании образной сферы прокофьевского искусства[[952]](#footnote-953). В них уже появляются типичные для композитора образы натиска могучих жизненных сил, овеянные энергией молодости и внутренне организованные железной дисциплиной ритмического пульса (Третья соната). Обращают внимание и образы механического движения, имеющие тенденции разрастаться из совсем еще безобидных, «кукольных» в грозные, готовые противопоставлять себя образам жизни и подчинить их себе (первая часть Второй сонаты — сравним связующую партию и разработку). Весьма важным было также развитие лирических образов, способствующее оплодотворению сонаты песенностью, стихией народного искусства, к тому времени редко дававшей о себе знать в произведениях этого жанра.

Среди ранних сонат Прокофьева широкую известность приобрели Вторая, Третья и Четвертая. Обладая общими стилевыми чертами, они вместе с том имеют свои, отчетливо выраженные индивидуальные черты.

Вторая соната — наиболее классическая из всех и особенно богатая жанровыми элементами. Она написана в виде четырехчастного цикла. После развитого сонатного аллегро, в котором возникает упоминавшаяся конфликтная ситуация, следует изящно-задорное скерцо, поэтичное Andante, проникнутое эпическим духом, а в заключение — жизнерадостный финал в характере тарантеллы.

Третья соната — одночастная; она выделяется яркостью образов и стремительностью развития. Важная драматургическая роль в ней принадлежит побочной партии. Ее чудесная песенная тема претерпевает множество разнообразных изменений. Знаменательна постепенная динамизация ее интонаций, приводящая к утверждению в конце произведения действенного волевого начала.

В основу замысла трехчастной Четвертой сонаты положена идея постепенного просветления эмоционального колорита, все большей активизации жизненных сил человека. Особенно хороша средняя часть, воскрешающая на новой стилевой и национальной основе традиции арий-раздумий старинной инструментальной музыки.

Сонаты Прокофьева возбудили к себе значительный интерес уже при первых своих исполнениях. Появление Второй (впервые автор сыграл ее в Москве 23 января 1914 года) вызвало обычные для прокофьевских сочинений тех лет разноречивые отклики прессы. Именно в связи с этой сопатой Л. Сабанеев писал о музыке Прокофьева, как об отражении психологии современного «футбольного» поколения. Ю. Энгель, далеко не все принимавший в сочинении, отозвался о нем все же совсем в иных тонах: музыка С. Прокофьева «сильна прежде всего не непосредственной эманацией жизни сердца, а игрой музыкальной мысли, энергией художественной воли. В ней есть какая-то угловатость, жесткость, холодность, но вместе с тем и подлинная свежесть». В связи со второй темой первой части критик говорит «о наличности у Прокофьева и более теплых ноток»[[953]](#footnote-954).

{418} Третья и Четвертая сонаты впервые прозвучали уже после Октябрьской революции (первая из них 15‑го, вторая 17‑го апреля 1918 года, в Петрограде, в исполнении автора). За время, протекшее с создания Второй сонаты, отношение к музыке Прокофьева заметно изменилось. Правда, порой еще появлялись «разносные» рецензии[[954]](#footnote-955), но общий хор критиков был благожелательным. Ценители прокофьевского творчества с удовлетворением отмечали все большее его углубление, усиление интереса композитора к внутреннему миру человека, лирике. «Огромная энергия и ослепительный блеск, индивидуальное своеобразие, порой суровый драматизм, часто капризный гротеск и реже всего глубокое душевное движение — таковы были до сих пор основные черты искусства Прокофьева. Поворот в сторону большего равновесия духа и материи был так желателен! И он, по-видимому, приходит», — восклицает Каратыгин. Это заключение критик делает в связи с характеристикой «Мимолетностей», впервые исполнявшихся в концертах 15 и 17 апреля 1918 года, а затем добавляет: «Та же лирическая струя дает себя определенно чувствовать в новых сонатах Прокофьева: Третьей, одночастной, и Четвертой, из 3 частей. Вторая тема Третьей сонаты — одно из самых проникновенных и счастливых вдохновений автора. Как просто, как выразительно и как естественно разработано! А Четвертая соната, кроме разве пышного, но несколько внешнего финала, позволяет уже с полной решительностью утверждать, что дарование Прокофьева растет вглубь, дает корни в таких пластах психологических переживаний, которые доныне оставались вне поля его внимания»[[955]](#footnote-956).

Нам осталось рассмотреть еще одну группу сочинений — фортепианные пьесы. Подобно сонатам, они многогранно отразили современную им русскую действительность, различные направления в искусстве и творческие индивидуальности композиторов. В предоктябрьское десятилетие усиливается симфонизация жанров фортепианных пьес, вызванная желанием воплощать в них все более значительные художественные концепции (особенно явно это сказалось в сочинениях Рахманинова). Вместе с тем наблюдается и дальнейшее развитие специфически камерной, крайне изощренной манеры творческого высказывания (поздние поэмы и прелюдии Скрябина). Такие крайности характерны для резко поляризующейся художественной культуры тех лет.

Рахманинов, Метнер и Скрябин пишут фортепианные пьесы в немногих облюбованных жанрах — прелюдии и этюда-картины (Рахманинов), сказки (Метнер), поэмы и прелюдии (Скрябин). Эти жанры получают особенно широкую трактовку. Они вбирают в себя многие элементы других жанров и нередко превращаются в своего рода параллели — в миниатюре — симфонических поэм.

По сравнению с предшествующими опусами рахманиновских пьес — «Музыкальными моментами» и прелюдиями ор. 23 — в прелюдиях ор. 32 (1910) и двух сериях этюдов-картин — ор. 33 и ор. 39 (1911, 1917) — несколько меньше непосредственного лирического обаяния (хотя и в этих опусах есть необычайно поэтичные лирические пьесы, такие, как прелюдии соль мажор и соль-диез минор). Яркостью же и глубиной воплощения душевного мира человека они не уступают предшествующим сочинениям.

Некоторые пьесы тридцатых опусов романтичны по характеру, например патетико-драматический этюд ми-бемоль минор ор. 39. Во многих сочинениях заметна тяга к воплощению реальных образов русской действительности — ярмарочной сцены (этюд-картина ми-бемоль мажор ор. 33), метели и доносящихся сквозь завывания ветра звуков бубенцов тройки, сумрачных церковных звонов (этюды-картины ми-бемоль минор и до минор того же опуса). Знаменательна фраза, сказанная когда-то Рахманиновым в связи с тем, что Танееву не понравился один из этюдов: «А моросняка-то моего Танеев так и не понял»[[956]](#footnote-957). Своим реалистическим подтекстом этюды-картины в целом заметно отличаются от программно-романтических «Этюдов трансцендентного исполнения» Ф. Листа и продолжающих их традиции на русской почве этюдов С. Ляпунова.

Среди прелюдий ор. 32 и этюдов-картин выделяется группа замечательных картин природы. Помимо упомянутого этюда ми-бемоль минор — образа зимней вьюги, это этюд соль минор ор. 33 № 8 в характере баркаролы, этюд ля минор ор. 39 № 2, вызывающий ассоциации с тоскливой «песнью волн» «Острова мертвых», и резко контрастирующая им по настроению прелюдия соль мажор — светлая, проникнутая ощущением тишины и благоухания летнего утра. {419} Свежестью восприятия природы во всей ее первозданной красе, богатством колористических оттенков, тонкой передачей воздушной среды музыка рахманиновских пьес близка русской пейзажной живописи начала века.

Пьесы тридцатых опусов по сравнению с предшествующей серией прелюдий ор. 23 отличаются большим драматизмом. Это особенно заметно во второй серии этюдов-картин. Среди ее сочинений встречаются настоящие маленькие трагедии, как, например, этюд ля минор № 6 (в основу его программы положен один из эпизодов известной сказки — преследование Красной Шапочки Серым Волком, — трактуемый как вполне реальная жизненная драма). Все же и эта, наиболее сумрачная серия рахманиновских пьес, чужда пессимизма. Характерно, что завершает ее единственный во всем опусе мажорный этюд, проникнутый героическим пафосом, маршевой ритмикой и призывными звуками колоколов.

Сказки Метнера принадлежат к лучшим образцам русской фортепианной литературы и составляют в ней особую творческую линию, параллельную прелюдиям и этюдам-картинам Рахманинова. Некоторые сочинения по силе и непосредственности выражения лирических чувств близки пьесам Рахманинова (одна из самых известных сказок — си-бемоль минор ор. 20 № 1). В большинстве пьес эмоциональный тон высказывания менее «открытый». Если в этюдах-картинах Рахманинова ощущаешь отражение образов современной автору действительности, то в сказках Метнера нередко имеет место поэтизация прошлого.

Во многих сказках заметны связи с народной песенностью. Особенно явны они в пьесе ми минор ор. 34 № 2. Эту сказку автор вполне мог бы назвать «русской». Духом эпических традиций русского искусства овеяна сказка си минор ор. 20 № 2 (1909). По замыслу автора — это «песнь или сказка колокола, но не о колоколе». С присущим ему мастерством Метнер развертывает перед слушателем импозантную звуковую картину: тихие, возникающие как бы из сумрачных глубин веков удары колокола постепенно разрастаются в могучую симфонию звуков, проникнутую волевыми призывными интонациями. В одном из черновых эскизов сказки есть пометка: «колокол искусства», свидетельствующая о том, что сам Метнер вкладывал в содержание пьесы аллегорический смысл. Этой пьесой он словно ответил на вопрос о роли искусства и его вековых традиций в переживаемые им трудные годы «безвременья».

Последние поэмы и прелюдии Скрябина близки его позднему сонатному творчеству. В них в более скромных масштабах разрабатывается схожая проблематика. Многие пьесы напоминают те или иные образы сонат, являясь иногда их предварением, а порой как бы их отзвуком.

С сочинениями этих трех композиторов резко контрастируют фортепианные пьесы Прокофьева. В них, как и в его сонатах и концертах, возникают новые образы и музыкально-выразительные средства. Динамизм, присущий творчеству композитора, вызвал к жизни различные жанры двигательного характера. Среди ранних, неопубликованных пьес много маршей. Ор. 12, помимо марша, включает два скерцо и несколько старинных танцев: гавот, ригодон, аллеманду. Создание этих последних пьес связано с уже упоминавшимся интересом Прокофьева к возрождению на новой стилевой основе традиций музыки XVIII века.

Черты новаторства сказались в известной Токкате ор. 11 (1912). Пьеса проникнута несокрушимой энергией механизированного ритма, создающего во взаимодействии с гармоническими, фактурными и другими выразительными средствами мощное нагнетание динамики. Такие образы встречаются неоднократно в музыкальной литературе XX века. Токкату Прокофьева можно с полным правом причислить к их родоначальникам.

Продолжением этой линии были фортепианные пьесы «Сарказмы» (1912 – 1914). Их музыкальный язык еще более сложный и острый. Гармонически жесткая токкатность вызывает представление о гротескном воплощении жутких, уродливых явлений жизни и злой издевки: над ними.

При своем появлении и долгое время спустя «Сарказмы» служили поводом для обвинения Прокофьева в крайнем субъективизме и попрании основ музыкального искусства. С этими высказываниями полемизировали критики, поддерживавшие молодого музыканта. «Разве за всеми нарушениями “хорошего вкуса” не чувствуется у Прокофьева отличного знания того, что он нарушает? — писал В. Каратыгин. — Разве вы не чувствуете, как дьяволы прокофьевской необузданной фантазии, предающиеся оргиастической пляске на могилах всяческих “основ” музыкально-прекрасного, в кратчайший срок — от начала и до конца каждой пьесы — успевают осуществить волшебное превращение в апостолов новой красоты? Нет, не над искусством издевается Прокофьев, но над теми, кто мнит законы его непреложными и неподвижными, кто не чувствует его жизни, кто не понимает “катарсиса” {420} панического смеха над преходящими условностями художественного языка»[[957]](#footnote-958).

Широкое распространение получил последний дореволюционный цикл Прокофьева «Мимолетности» (1915 – 1917). В нем богато представлена образная сфера раннего искусства композитора — токкатность, причудливые шествия и танцы, фантастика, лирика. В отличие от пьес, связанных с традициями романтизма, «Мимолетностям» не свойственна тенденция к поэмности. Это как бы лаконичные, дневниковые записи творческих мыслей, отражающие не столько погружение в собственный душевный мир, сколько фиксацию остро характерных явлений окружающей действительности, запечатленных в глубоко опосредованной форме и под резко выраженным индивидуальным углом зрения. Своеобразная характеристичность образов сочетается во многих «мимолетностях» с обаятельной поэтичностью, задушевной песенной лирикой.

Подобно Каратыгину, Мясковский связывал свои впечатления от новых пьес Прокофьева со знаменательной эволюцией его творчества. Написав о «Мимолетностях» при их опубликовании специальную статью, Мясковский отмечал, что в них «явно чувствуется какое-то органическое углубление, обогащение авторской души; чувствуется, что композитор уже прошел полосу стремительного — сломя голову — бега и начинает приостанавливаться, оглядываться по сторонам, замечать, что вселенная проявляет себя не только в сногсшибательных вихрях, но что ей свойственны, при постоянном движении, и моменты глубокого, растворяющего душу покоя и тишины»[[958]](#footnote-959).

В те годы фортепианные пьесы писали и многие другие композиторы. Было создано немало сочинений подражательных, лишенных самобытности (особенно часто ощутимо влияние Скрябина). Порой на них лежит печать декадентства[[959]](#footnote-960).

### \* \* \*

Завершая наш обзор, хотелось подчеркнуть исключительную ценность инструментальной музыки крупнейших русских композиторов предоктябрьского десятилетия. Даже в самый разгар реакции конца 900‑х годов было создано немало выдающихся произведений, в которых отстаиваются передовые общественные идеалы. Можно испытать гордость за наше искусство и лучших его представителей, когда вспоминаешь о таких сочинениях, как «Прометей» Скрябина и Третий концерт Рахманинова, чьи светоносные звуки прорезали сгустившийся сумрак безвременья, или о том, как Танеев и Метнер утверждали в своих инструментальных произведениях высокие идеи гуманизма.

Мы видели, что в инструментальной музыке были ощутимы предвестники грядущей революции. Проявились они, правда, в весьма опосредованной форме, в виде предчувствий каких-то значительных событий, бурных, тревожных. Вместе с тем выдающиеся композиторы сумели распознать в них и немало радостного, того обновления жизни, какое несла революция миллионам людей. Среди этих предвестников можно назвать и солнечные финалы Прокофьева, и призывные колокольные звоны последнего этюда Рахманинова, и образы сочинений Танеева и Скрябина, воплотившие мечту композиторов о наступлении на земле царства разума и справедливости.

Памятуя об этом и отдавая дань глубокого уважения замечательным музыкантам, внесшим ценнейший вклад в русскую художественную культуру, исследователь не должен, конечно, пройти мимо и тех серьезных противоречий, какими отмечено искусство композиторов того времени. Трагическая оторванность значительной части интеллигенции от русского революционного движения в большей или меньшей степени сказалась и в деятельности музыкантов. У многих из них это нашло отражение в утопичности гуманистических идеалов, в неспособности оценить некоторые важные явления современности. Особенно показательна в этом отношении творческая деятельность Скрябина. По существу сам он воздвигал стену непонимания между собой и теми, кого жаждал приобщить к священному прометеевскому огню.

В заключение подчеркнем громадное значение предреволюционного музыкального искусства для последующего развития советской инструментальной литературы. Мы специально остановились на дореволюционном творчестве некоторых советских композиторов, чтобы яснее показать начало важнейших линий, по которым развивалась инструментальная музыка после Октября. Значение предреволюционного десятилетия исключительно велико не только {421} с точки зрения формирования новых стилевых тенденций, которым было суждено во многом определить развитие советского инструментализма. Весьма важным было также продолжение линии большого идейно-значительного искусства и, соответственно, разработка жанров, способных воплотить такое художественное содержание. Буквально у всех ведущих русских композиторов того времени наблюдается тяга к крупным инструментальным формам. Вспомним, какое интересное и разнообразное претворение получили жанры оркестровой и концертной музыки в творчестве Рахманинова и Прокофьева, как интенсивно работал над воплощением своих симфонических замыслов Мясковский, каким важным жанром стала для Скрябина, Метнера и Прокофьева фортепианная соната. Напомним, наконец, о зодческих принципах строительства крупной формы Танеева и Метнера. Все это имеет отнюдь не узкое технологическое значение. Стремление предреволюционных русских композиторов к развитию принципов стройной организации музыкального материала, свойственных корифеям искусства прошлого, было глубоко симптоматичным и явилось естественным следствием влечения к большим художественным концепциям. Не случайно именно Россия в те годы становится оплотом традиций мирового симфонизма. Это громадной важности завоевание нашего предреволюционного искусства оказало плодотворнейшее воздействие на судьбы советской музыки, способствовав блестящему ее расцвету.

## **{****422}** Хоровая музыка *В. А. Васина-Гроссман*

Хоровая музыка — жанр древнейших, многовековых традиций в русском искусстве, вступает на пороге XX века в новый, существенно иной этап своего развития, с трудом поддающийся определению в какой-либо единой, обобщающей формуле. Слишком разнообразны отдельные художественные явления: здесь и новаторская вокально-оркестровая программная симфония («Колокола» Рахманинова), и оратория, возрождающая художественные принципы старых мастеров-полифонистов («По прочтении псалма» Танеева), и звуковой пейзаж, передающий «зеленый шум» пробуждения природы («Весна» Рахманинова), и, наконец, — у Кастальского, а затем у Рахманинова — опыты возрождения древнего русского культового пения. И каждое из названных произведений значительно, в каждом решается какая-либо важная эстетическая или стилевая проблема.

Разнородность художественных тенденций в хоровой музыке рассматриваемых двух десятилетий в известной мере объясняется расширением круга «очагов слушания музыки». На протяжении XVIII и XIX столетий хоровая музыка звучала либо в церкви (повседневно), либо в концертах крупных хоровых капелл (изредка). Капеллы эти, как правило, были в той или иной мере связаны с церковью (Придворная певческая капелла, Синодальный хор). В данный период возникает много новых хоровых коллективов, уже с церковью не связанных. И как совсем новое явление, ярко отмеченное печатью времени, надо отметить организацию рабочих хоров, например хора Пречистенских рабочих курсов, которому Танеев посвятил свои «12 хоров на слова Полонского».

Даже в такой традиционнейшей и малоподвижной области, как хоровое церковное пение, происходят процессы, далеко не безразличные для судеб всего хорового (и не только хорового) искусства. Пробуждается интерес к полузабытым, древним его истокам, старинные рукописные певческие книги становятся достоянием исследователей и художников.

Все это вызвало заметный подъем хорового творчества. В особенности продуктивным оказался период 1909 – 1915 гг., когда каждый год приносил по одному, а то и по два хоровых шедевра. В 1909 году написаны 12 хоров Танеева на слова Полонского, в 1910 году — «Литургия Иоанна Златоуста» Рахманинова, в 1911 — «Стих о церковном русском пении» Кастальского и кантата Стравинского «Звездоликий», в 1912 – 16 хоров Танеева на слова Бальмонта, в 1913 — «Колокола» Рахманинова, в 1914 – кантата Танеева «По прочтении псалма», в 1915 — «Братское поминовение» Кастальского и «Всенощная» Рахманинова.

Этот список, в котором хоры на слова Бальмонта соседствуют с «Литургией» и «Всенощной», казалось бы, еще раз свидетельствуют о пестроте и разнонаправленности тенденций. Но внимательное знакомство с историей создания крупнейших хоровых произведений и, конечно, с самой музыкой убеждает в том, что все эти явления все же внутренне связаны, прежде всего самим отношением композиторов к проблемам хоровой музыки. Хоровая музыка — будь то цикл хоров, кантата или культовая музыка — была, по выражению Асафьева, для композиторов всегда «музыкой высоких помыслов». И в этом русские композиторы рубежа XIX и XX веков были прямыми наследниками классиков XVIII века, об ораториальном творчестве которых исследователь очень тонко и метко писал: «Такая музыка не могла вырастать {423} из мелких чувств и обывательских мыслей. Как в какой-либо арке Тита или Константина нас вовсе не интересуют сами Тит или Константин, а идея величия, воплощенная в арке, так точно обстоит дело и со многими выдающимися ораториями (Кариссими, Шютц, Гендель, Бах, Гайдн)»[[960]](#footnote-961).

Высокие помыслы о жизни и смерти, о вселенной, о долге человека — такова основная, главная линия, объединяющая наиболее значительные хоровые произведения рассматриваемого периода.

Эта общая предпосылка определила и многие стилистические черты; прежде всего — отношение композиторов к традициям прошлого, выбор «ориентиров» и образцов. Это почти всегда — произведения возвышенного, философского характера, отмеченные особой строгостью, сдержанностью, самоограничением. Не хоровые мадригалы, не жанровые сценки Жаннекена и Орландо Лассо, а произведения Палестрины, Баха, Генделя, не пышное великолепие отечественной хоровой музыки XVIII века (Бортнянский, Ведель), а суровая архаика «примитивов» русского средневековья привлекает особое внимание композиторов.

Конечно, линия «высоких помыслов» — не единственное направление русской хоровой музыки. Ей сопутствовали и другие, отчасти вызванные к жизни теми новыми «очагами музицирования», о которых говорилось выше. Так, например, получает развитие традиция хоровой музыки, рассчитанная на любительское и полулюбительское исполнение в среде русской интеллигенции — студентов, учителей, да и в рабочей среде — в различных просветительных учреждениях. Таковы некоторые хоры Танеева, таковы ранние хоры Рахманинова для женских или детских голосов (опубликованные впервые в журнале «Детское чтение»).

### \* \* \*

Три имени выделяются особенно ярко в плеяде композиторов, работавших для хора: Танеев, Кастальский, Рахманинов.

Имена эти хорошо известны, но хоровое творчество этих композиторов исследовано далеко не в равной степени. Пожалуй, наиболее изучен Танеев; его хоры (часто очень сложно и трудно написанные) в большей мере вошли в круг исследовательских, чем в круг исполнительских интересов. О хоровом творчестве Танеева существуют специальные работы[[961]](#footnote-962), в то же время некоторые произведения композитора до сих пор появляются в программах очень редко, а иной раз — с ремаркой «исполняется в 1‑й раз».

Из произведений Рахманинова широко известны и многократно описаны в литературе кантата «Весна» и поэма для оркестра, солистов и хора «Колокола»[[962]](#footnote-963). Два монументальных произведения — «Литургия Иоанна Златоуста» и «Всенощная» — почти не известны современным слушателям и менее других жанров отражены в литературе о Рахманинове. Лишь в 1967 году в связи с выходом грампластинки с записью «Всенощной» в исполнении Государственного хора под управлением А. В. Свешникова и концертным исполнением отдельных номеров из этого сочинения появилась статья А. Кандинского, специально посвященная этим незаслуженно забытым сочинениям Рахманинова[[963]](#footnote-964). И наконец, почти целиком выпало из поля зрения исследователей дореволюционное творчество А. Кастальского, связанное с его работой в Синодальном хоре. В музыковедческой литературе читатель найдет лишь сведения о самом *направлении* деятельности Кастальского, но не о его сочинениях.

Из трех названных выше композиторов первым обратился к области хоровой музыки С. И. Танеев. Его кантата «Иоанн Дамаскин», написанная еще в 1884 году, находится за рамками исследуемого нами периода. Но ее нельзя не упомянуть, поскольку она явилась для Танеева произведением программным, выражающим его творческое credo.

В кантате и в высказываниях по поводу кантаты Танеев выразил свои взгляды на творчество, на судьбы музыкального искусства в России.

Еще совсем молодым человеком С. И. Танеев увлекся мыслью, что русская музыка должна вкратце пройти тот путь, который европейская музыка прошла в течение столетий: от народной песни через развитие ее в контрапунктическом стиле — к современности. Он сам посвятил много времени и сил сочинению контрапунктических задач на темы русских песен, видя в этом едва ли не единственное средство создания стройной и законченной русской музыкальной системы.

{424} Кантата «Иоанн Дамаскин» стала программным сочинением Танеева не только благодаря тому, что в ней он проявил себя блестящим мастером контрапунктического стиля, но и потому, что контрапунктический метод творчески приложен здесь к *русскому* тематическому материалу (помимо собственных тем Танеев использовал мелодии православной панихиды, в том числе напев «Со святыми упокой»). И наконец — последнее, но не меньшее — в кантате поставлена высокая философско-этическая тема о жизни и смерти человека, о том жизненном долге, который он должен выполнить[[964]](#footnote-965).

Принципам, заявленным в первой кантате, Танеев не изменял до конца своих дней. Они составляют основу и его хоровых сочинений, которые и количественно и по художественному качеству занимают видное место в творчестве композитора.

При явном предпочтении контрапунктического стиля, при постоянной опоре на классиков ораториального жанра — Баха — Генделя. Моцарта (которого Танеев справедливо относил к великим контрапунктистам), Танеев в своем хоровом творчестве весьма многогранен. Его хоровые композиции очень различны по масштабам — от миниатюры, не превышающей по своим размерам романса, до монументальной второй кантаты («По прочтении псалма»). Различны они и по манере изложения: некоторые хоры без сопровождения по прозрачности фактуры, по мелодической самостоятельности голосов приближаются к вокальному ансамблю (например, трехголосные хоры из ор. 35)[[965]](#footnote-966), в кантате же применяется двойной хор, большой оркестр, что создает огромную насыщенность, плотность (а подчас даже и громоздкость) звучания.

После «Иоанна Дамаскина» Танеев написал ряд отдельных пьес для хора, входящих в опусы 8, 10 и 15. Среди них выделяется хор «Восход солнца» на слова Тютчева, в котором средствами вокальной музыки без сопровождения создана великолепная картина пробуждающегося дня, света, побеждающего предутренний сумрак и озаряющего мир.

Музыкальная *картина* вообще становится преобладающим типом хоровых композиций Танеева. Из стихотворений Тютчева, Хомякова, Пушкина, Полонского он чаще всего выбирает те, которые передают зрительные образы. Картинность хоров Танеева своеобразна и почти не связана с романтической «живописностью», да это было бы и затруднительно в хоровой музыке a cappella. Музыка передает либо *развитие* образа, как в «Восходе солнца», либо отмечает смену контрастных поэтических образов эмоциональными контрастами музыки. Таков, например, контраст тихого и бурного моря в хоре «В дни, когда над сонным морем», контраст пустынной тишины и видений бурного прошлого в хоре «Развалину башни, жилище орла», контраст сурового пейзажа и образа юных влюбленных в хоре «Могила» (все три — из ор. 27).

Следующие хоровые опусы Танеева можно рассматривать как циклы, объединенные общностью поэтического первоисточника: цикл ор. 27 включает 12 хоров на слова Я. Полонского, ор. 35 – 16 хоров из слова Бальмонта.

«Соседство» Полонского с поэтами-символистами в романсах и хорах Танеева не случайно: Полонский, в свое время раскритикованный «шестидесятниками», опять «входит в моду» в 90‑х годах и даже становится «мэтром» в глазах молодых символистов (Полонского очень любил Блок)[[966]](#footnote-967).

Хоры из ор. 27 объединены не только именем поэта, но и единой манерой изложения. Сравнение их с предшествующими по времени хорами показывает, что композитор достиг чрезвычайно высокого уровня мастерства. Его изобретательность в сочинении, соединении и развитии музыкальных тем сочетается с основательным знанием возможностей человеческих голосов, знанием, которое он не уставал углублять и проверять. С. В. Попов приводит свидетельства современников Танеева о том, что он не отдавал в печать свои сочинения, не проверив их в исполнении Синодального хора или Московской симфонической капеллы[[967]](#footnote-968). Так рождались шедевры хоровой музыки, подобные торжественному «Восходу солнца» или легкому, воздушному хору «Посмотри, какая мгла».

Несколько особняком среди хоров ор. 27 стоит монументальный хор «Прометей». Уже самый выбор текста, говорящего об античном титане, бросившем вызов богам, характерен для передового художника. Произведение это — одна из вершин контрапунктического мастерства {425} композитора — написано в сложнейшей форме тройной восьмиголосной фуги, завершающейся торжественным апофеозным звучанием. Но здесь — единственный раз во всем цикле — мастерство Танеева превысило исполнительские возможности хора, поставив ему предельно трудную задачу в отношении диапазона и звучности. Голоса хора трактованы почти как инструменты симфонического оркестра. Кроме того, текст, в данном случае особенно важный для выражения идеи композитора, почти не воспринимается слушателями из-за сложнейших сплетений голосов.

Кантата «По прочтении псалма»[[968]](#footnote-969) может быть названа идейно-художественным итогом творчества Танеева. В ней с особенной полнотой и ясностью проявились взгляды композитора на искусство как в философско-эстетическом, так и в стилистическом плане.

Кантата эта своего рода «двуликий Янус», смотрящий и в прошлое и в будущее. Традиции классиков жанра — Баха, Генделя, Гайдна — восприняты и по-новому претворены художником XX века.

Стихи Хомякова, положенные в основу текста, представляют собой вольное переложение библейских мотивов: «божий глас» вещает устами пророка, что храмы, светильники, фимиамы и жертвоприношения не нужны творцу миров и властителю стихий. Поэтические образы и лексика нарочито архаичны, но при этом не лишены суровой, величественной красоты.

Очень большое место отведено картине мироздания, образам стихийных сил, то бушующих, то умиротворенных. Но все это лишь развернутый пролог к заключительным строкам, где сформулирована основная идея произведения.

Многими своими сторонами эта кантата соприкасается с другими произведениями начала века, либо развертывающими величественную картину космогонии, «гармонии миров», либо наоборот — апокалиптические видения мировых катастроф. В этих последних — в отвлеченной, гиперболизированной форме находило отражение то предчувствие великих перемен, которое не могли не ощущать художники предреволюционных лет. В поэзии и музыке, в живописи и театре того времени мы постоянно встречаемся с образами бушующей, раскрепощенной стихии. Образ стихий занимает очень большое место и в кантате Танеева. Каждый поэтический образ стихотворения Хомякова находит программное истолкование в музыке: будь то кипящий в недрах земли металл или стройный хоровод небесных светил.

Соприкасаясь кругом своих образов с искусством символизма, кантата Танеева, однако, лежит в ином ряду. Она не менее прочно связана и с традициями классиков XVIII века. Изображение хаоса стихий подчас приводит на память не столько Скрябина, сколько «Сотворение мира» Гайдна или очень высокочтимую Танеевым ораторию Генделя — «Израиль в Египте». А самое главное, все картины мировых катаклизмов являются лишь путем к утверждению основной *положительной* идеи, концепции непреложности жизненного долга человека. Чистота сердца, труд, братская любовь к другим людям, правда и справедливость — такова нравственная доктрина, провозглашенная композитором в этом произведении. И именно ясность положительной — пусть отвлеченно формулированной — идеи и сближает русскую кантату начала XX века с вершинами кантатно-ораториального искусства эпохи барокко и классицизма.

При этом кантата Танеева — ни в коей мере не стилизация, не попытка «реставрации» старинного жанра. В ней органично сочетались классические и современные черты. Приемы и методы развития классиков контрапунктического стиля композитор смело объединяет с приемами и методами развития современной симфонической музыки, в частности с принципом лейтмотивного развития.

Основные музыкальные темы-лейтмотивы кантаты появляются уже в оркестровом вступлении и первом хоре, также выполняющем функцию вступления, пролога. Они очень лаконичны, концентрированны, всегда имеют вполне конкретный образный смысл и в этом отношении близки лейтмотивам симфонических произведений Скрябина. Но они рождают у слушателя более определенные и устойчивые ассоциации, поскольку *первое* (за исключением оркестрового вступления) их появление — всегда вокальное, связанное с текстом. Так, призывная, фанфарная тема, близкая скрябинским «темам воли» или темам «самоутверждения», получает конкретное значение темы «божьего гласа» (она появляется в конце первого хора на словах: «Израиль, мой народ, внимай»), В дальнейшем эта тема в любом контексте знаменует собой начало того или иного нового, важного этапа повествования.

Тема «божьего гласа» всегда обращена к {426} слушателю как призыв, как повелительный жест. Именно в таком значении она появляется в конце первой части кантаты (в хоре № 3) и в заключительном хоре. Кроме того, ее интонации, ее ритм — можно услышать и в других темах кантаты и всегда они имеют значение организующего начала.

Стихотворение Хомякова послужило основой стройной циклической композиции, состоящей из трех частей. При этом грани музыкальной композиции не совпадают с гранями композиции поэтической, за исключением одной, отделяющей последнюю часть стихотворения — его эстетический итог. Все же предшествующее: грозные вопросы «божьего гласа» к человечеству («К чему мне пышных храмов своды?»), величественная картина мироздания, противопоставленная «скудности деяний» человека, излагается в стихотворении как непрерывная ораторская речь. В музыке же она расчленена очень ясно и четко, в соответствии с законами большой композиции, основанной на контрастах как необходимом условии восприятия.

Первая часть кантаты — как бы общая картина мироздания, величие которого открывается человеку в грозе и буре. Таков первый хор («Земля трепещет…»), таков третий хор — монументальная фуга на три темы, сначала излагаемые поочередно, затем — одновременно. Второй номер кантаты — двойной хор — вносит необходимое успокоение; это как бы интермедия между двумя картинами бушующих стихий.

Во второй части кантаты использованы иные средства. После величественной картины мира, рождающегося из хаоса и бушевания стихий, что составляло содержание первой части, здесь показана картина *гармонии* мира. Только открывающий вторую часть хор № 4 и, особенно, входящая в него фуга (Allegro tenebroso) связаны с миром образов первой части, поскольку родственен и поэтический образ — расплавленный металл, кипящий в недрах земли. Но это уже картина «укрощенной стихии», недаром в теме фуги слышится ритм «темы созидания».

Мирная картина цветущей, благоухающей земли раскрывается в квартете № 5, гармония звездных миров — в квартете с хором № 6. Таким образом развитие второй части идет в направлении успокоения, умиротворения.

Третья часть резко отделена от всего предшествующего оркестровой интерлюдией, значительно превосходящей по размерам и по значению вступление ко всей кантате. Это, в сущности, оркестровая увертюра, в которой симфонически разрабатываются уже знакомые темы, и прежде всего — лейттема кантаты. И то, что эта увертюра помещена не в начале кантаты, а в середине — подчеркивает особое значение третьей части.

Именно здесь, в третьей части, звучат самые важные для Танеева слова:

Мне нужно сердце чище злата  
И воля, крепкая в труде;  
Мне нужен брат, любящий брата,  
Нужна мне правда на суде.

Эти слова интонируются сначала в альтовой арии, затем в хоре.

Ария связана глубоким внутренним родством с ариями Баха, но не является их стилизацией. Это строгая кантилена, развертывающаяся на широком, «бесконечном» дыхании.

То, что цитированные выше слова впервые произнесены именно в *сольной* арии — единственной в кантате! — а не в хоре, — имеет важное значение. Вывод звучит «как выражение внутреннего чувства человека, как собственное убеждение автора…»[[969]](#footnote-970) С этим утверждением советского исследователя нельзя не согласиться.

А затем — те же слова звучат в финальном хоре, представляющем собой подлинное чудо мастерства. Финалу крупного сочинения Танеев вообще придавал большое значение. В журнальной анкете он однажды писал: «Из практических соображений я чаще всего окончательную выработку начинаю с финала, чтобы он не был слабее других частей, написан со свежими силами, чтобы яснее видеть, к чему должны привести предшествующие части»[[970]](#footnote-971).

Уже изложение первой темы необычно. В четырехголосном хоре проводятся одновременно четыре фразы, звучавшие в арии последовательно. Изменений почти не потребовалось: мелодия арии, пленявшая естественностью развертывания, была задумана именно так, чтобы ее звенья гармонировали и в одновременном звучании.

В финальном хоре звучат знакомые темы или их варианты, в том числе и лейттема кантаты. Опять, как и в самом начале, она звучит в мажоре, победно, торжественно. Финальный хор — не просто завершение кантаты, это ее идейно-эстетический итог.

Вторая кантата Танеева — ярчайшее выражение его художественных убеждений. В годы сомнений, испытаний и скепсиса, овладевшего многими умами, он провозгласил незыблемость {428} нравственных законов. И Танеев имел на это право, ибо не случайно Рахманинов сказал о нем: «Представлялся он мне всегда той “правдой на земле”, которую когда-то отвергал пушкинский Сальери»[[971]](#footnote-972).

### \* \* \*

По сравнению с музыкальным монументом, воздвигнутым Танеевым, хоровые сочинения А. Кастальского могут показаться совсем скромными и незаметными, как скромна была вся жизнь этого талантливого композитора, ученого, музыкального деятеля. И если деятельность Кастальского после 1917 года, деятельность музыканта-просветителя, знатока народной песни, получила признание и достаточно подробное освещение, то предшествующий этап его творческой биографии, связанный преимущественно с областью церковной музыки, освещен предельно скупо. Кастальский, подобно французскому композитору Госсеку, ставшему певцом революции, прожил «две жизни». Но «две жизни» Кастальского, как ни полярны они на первый взгляд, все же связаны между собой. И связаны они, прежде всего, очень глубоким и органичным национальным чувством, всегда присущим Кастальскому.

Александр Дмитриевич Кастальский (1856 – 1926) был воспитанником Московской консерватории. Поступил он туда в 1875 году, но курса не окончил: выпускные экзамены он сдал только в 1893 году, будучи уже зрелым музыкантом. Самостоятельную работу Кастальский начал как музыкант-просветитель, организатор и руководитель рабочих хоров на фабрике Прохоровской мануфактуры («Трехгорка»), а затем в железнодорожных мастерских города Козлова.

С 1887 года Кастальский начал работать в Московском синодальном училище, сначала преподавателем фортепиано, а затем помощником хорового дирижера В. С. Орлова. В 1910 году Кастальский — уже дирижер Синодального хора и училища.

С момента поступления в Синодальное училище и начинается деятельность Кастальского в области церковной музыки. Его сочинения составили основной репертуар прославленного хора.

Говоря о произведениях, связанных с религиозным культом, мы, естественно, ценим в них то, что выходит за пределы культа и церковной идеологии, то, что несет в себе светское, «мирское» начало. Таковы сочинения великих мастеров, давно перешедшие из храмов в концертные залы, например «Реквиемы» Моцарта, Берлиоза, Верди.

Но этот критерий, казалось бы, не применим к Кастальскому, его хоры предназначались для церкви и только для церкви, он был убежден в том, что «храм есть храм, а не концертный зал»[[972]](#footnote-973), он очень дорожил мнением «потребителей» своих произведений — церковных регентов и священников. И тем не менее, его хоры — своеобразное и значительное явление в истории русской музыки, и прав был Б. В. Асафьев, говоря: «Дело, сделанное Кастальским, еще скажется. Оценка его придет»[[973]](#footnote-974).

Для того чтобы верно оценить направление деятельности Кастальского, необходимо помнить, насколько широко была распространена церковная музыка до 1917 года. Она звучала повсеместно ежедневно, а следовательно, была существенным фактором формирования слухового опыта множества людей, посещавших церковь — по убеждениям, по традиции или по обязанности.

К этому времени давно были забыты древние одноголосные напевы, сохранившиеся только в старообрядческих церквах. Напевы более позднего происхождения (так называемый «Обиход») исполнялись хором многоголосно в обработке композиторов. Но так как обработки, сделанные большими мастерами (например, Чайковским в «Литургии»), как и оригинальные их церковные произведения, были трудны для исполнения рядовыми хорами, то в эту область (довольно выгодную, так как спрос был велик) устремились композиторы второго, третьего и десятого ранга. Они писали умилительные песнопения в манере, почерпнутой из школьных учебников гармонии и более подходящей для немецких хоровых Verein’ов, чем для русских хоров. На все это не без едкости указывал Кастальский в цитированной статье «О моей музыкальной карьере…». Естественно, что композитор, одаренный глубоким национальным музыкальным чувством, не мог воспринимать это иначе, как порчу музыкальных вкусов публики. Композитору далеко не сразу удалось найти тот оригинальный склад хоровой музыки, которым отличаются его зрелые сочинения. Традиция «шаблонного четырехголосья» сковывала и его самого. Сочинения, написанные в 90‑х годах, по манере изложения не так уж сильно отличаются от традиционной церковной музыки. {429} В них Кастальский еще не прикоснулся к самым глубинным пластам древнерусского хорового искусства. Все же в этих сочинениях всегда ясно выражен национальный характер, причем подчас вполне «мирской». Такова, например, популярная в свое время «Старо-Симоновская херувимская песнь»[[974]](#footnote-975), скорее напоминающая лирический «кант», чем церковное песнопение.

Но, конечно, гораздо почвеннее, самобытнее те сочинения, напевы которых взяты из старинного знаменного или греческого роспевов[[975]](#footnote-976). Прикоснувшись во время своей работы в Синодальном училище к древним истокам русской церковной музыки — знаменным напевам, сравнив первоисточники с ремесленной их обработкой, Кастальский сам решил обработать их в манере, соответствующей подлинникам. Работа его была во многом аналогична работе живописца-реставратора, очищающего древние фрески от позднейших слоев. Это сравнение отнюдь не случайно. Композитор был тонким знатоком изобразительного искусства древней Руси. Он считал, что музыкант, занимающийся древней культовой музыкой, должен разбираться в русской архитектуре, иконописи, «отличать свое от наносного извне и в фресках, и орнаменте, и одеяниях, и утвари. Впитать в себя образцы словесного народного творчества, знать народный быт, обряды и проч., словом, проникнуться идеями народности в широком объеме»[[976]](#footnote-977).

Как видно из этого высказывания, для Кастальского древняя церковная музыка не только не была изолированной областью искусства, но он считал ее, как и народную песню, неотделимой от народного быта и народной культуры. О связях и родстве древней культовой музыки с народной песней в те годы вообще много говорили и спорили. 23 марта 1909 года в Музыкально-этнографической комиссии, членом которой был Кастальский, состоялся доклад Н. И. Компанейского «Характерные черты русских песен церковных и мирских», в котором автор отметил родственные черты этих двух ветвей русской музыки. И хотя Кастальский отнесся ко многим идеям доклада, как к «натяжке», его собственная мысль работала в том же направлении. В письме к А. В. Затаевичу он писал: «Работаю… над материалом для будущей работы: делал сводку различных характерных сторон русской песни; сейчас сижу над *древними* церковными рукописями, которых еще никто читать и переводить на нотную бумагу — не берется… А между тем по вопросам, или скорей задачам, которые я себе давно поставил как долг, эти рукописи так ли, этак ли, а надо разобрать, хотя бы примерно… Вообще имею в мыслях заняться исконно народной музыкой, благо материал для этого есть под рукой»[[977]](#footnote-978).

Не входя в рассмотрение теоретических взглядов Кастальского, отметим, что они нашли {430} яркое отражение в его практической творческой деятельности. Обратившись к одноголосным памятникам древнерусской музыки, привлекшим его своей мелодической самобытностью, первозданностью, композитор поставил себе целью найти принцип многоголосной их обработки, соответствующей характеру напевов. Ни аккордовое, «хоральное» многоголосье, ни принцип контрапунктического развития (идея, которой увлекался Танеев) его не удовлетворяли. Он находит свою манеру, настолько поразившую современников, что Кастальского стали называть «основоположником нового хорового стиля». Его обработки мелодий знаменного, киевского, греческого, болгарского и других древних «роспевов» приводили в восторг молодого С. В. Рахманинова, В. И. Сафонова, привлекали внимание многих композиторов к этому жанру (П. Г. Чеснокова, А. Т. Гречанинова и других).

Гастроли Синодального хора в 1911 году (Рим, Флоренция, Вена, Дрезден, Варшава), во время которых исполнялись не только хоровые обработки Кастальского, но и его реставрация древнерусского «Пещного действа», принесли композитору громкую славу.

Чем же был вызван этот успех и в чем «секрет» органичности превращения одноголосных мелодий в хоровые композиции? Дело в том, что Кастальский приложил к взятому им материалу те самые принципы развития, которые он нашел, исследуя многоголосье русской народной песни, и которые позднее сформулировал в своей известной, теперь уже классической работе «Основы народного многоголосья» (1926): «постоянно меняющееся количество самостоятельных голосов», «эпизодическое сжимание всей поющей массы в унисон или, наоборот, растягивание в густое многоголосье (с перекрестом голосов), смолкание части поющих, подхваты, выкрики на высоких звуках, двухголосие, постепенное нарастание и т. д.»[[978]](#footnote-979).

Творческое приложение этих принципов свободного народного русского многоголосья мы и находим в обработках Кастальским культовых мелодий. Конечно, воздействие на него оказали и принципы русской хоровой классики, прежде всего Глинки и Бородина.

Хоровое искусство Кастальского — искусство цельное и здоровое. Он едко высмеивал композиторов, писавших церковные песнопения в «умилительном» миноре, в характере «сокрушения о грехах». А сам стремился как можно чаще вводить в песнопение образы мужественные, героические, праздничные. Б. В. Асафьев очень точно сказал о Кастальском: «Все оттенки человеческого чувства переданы в этой музыке с полнотой и силой *языческого* жизнеощущения или деревенского православного язычества, никогда не знавшего аскетизма»[[979]](#footnote-980). На этом основании черносотенная газета «Вече» клеймила композитора за то, что он вводит в богослужение «веселые, разухабистые мотивы, похожие на плясовые…», и взывала: «Что же смотрят протопресвитеры и не донесут синодальной конторе на бесчинство регента?»[[980]](#footnote-981)

Одна из характерных обработок Кастальского — хор «Благослови душе моя» (греческого роспева). Текст этого песнопения, воспевающего мудрость и гармонию мироздания, — распет в сдержанной, но полной внутренней энергии мелодии. А от нее, как ветви от ствола, «прорастают» и «расцветают» мелодии-подголоски, словно выражающие непосредственное, наивное восхищение красотой мира. Что-то в этом хоре вызывает в памяти интродукцию из «Ивана Сусанина» Глинки с ее цветистыми подголосками женских голосов!

По-иному, но тоже очень красиво и стильно обработана знаменная мелодия в хоре «Тебе поем». Она появляется не сразу. Сначала начинает звучать хоровой «фон» — стройный, гармоничный, компактный, без подчеркивания мелодических голосов. И вдруг хоровое звучание прорезает очень яркая, упругая, четкая мелодия знаменного роспева у альта соло, как будто на туманном голубоватом фоне кто-то вычертил киноварью и золотом линию древнерусского орнамента…

Задачу «выращивания» хорового многоголосья из одноголосных мелодий Кастальский решил блестяще. Звуковая ткань его хоров всегда живет, дышит, растет. Труднее ему давалась задача создания на этой основе больших композиций. Как правило, они у Кастальского не отличаются цельностью и явно составлены из нескольких, подчас неравноценных частей. Таков хор «Великое славословие», в котором первая часть демонстрирует все богатые возможности «антифонного» противопоставления и переплетения хоровых групп, все красочные возможности хоровой «оркестровки». Но завершается этот великолепный хор — неожиданно-сладкогласно и даже с оттенком какой-то «романсности».

Стилистические неровности в творчестве композитора, однако, редки, и многие хоры Кастальского {431} имеют право занять место в программах наших хоров с не меньшими основаниями, чем культовые произведения западных классиков[[981]](#footnote-982).

В послеоктябрьский период композитор верно понял свои новые задачи, понял, что лишь теперь его просветительские взгляды могут реализоваться в наиболее соответствующей им форме. И он стал одним из активнейших деятелей молодой советской культуры.

Такой поворот не может не изумлять. Кастальский, директор Синодального училища, — и руководитель студий Пролеткульта… Реформатор церковной музыки — и автор первой в советской стране хоровой обработки «Интернационала»… Что объединяет эти противоположности, что связывает «две жизни» Кастальского?

Ответ дает один из тезисов доклада, адресованного Кастальским уже к советским музыкантам. Одну из целей советской музыки Кастальский определил как «Возбуждение и пробуждение энергии в массах к дружной совместной работе (хоровое и вообще коллективов начало)»[[982]](#footnote-983). Вера в силу «хорового начала» в прямом и в общеэстетическом значении понятия и есть главное связующее звено «двух жизней».

Среди светских хоров Кастальского заслуживает быть отмеченным цикл «Песни к родине», в особенности два хора на слова Гоголя: «Поля неоглядные» и «Тройка» — один из редчайших опытов музыкального (при этом — хорового!) интонирования прозы.

Гораздо более перспективной оказалась работа Кастальского над русской народной песней, широко развернувшаяся уже в послеоктябрьский период. Но и до революции Кастальский обрабатывает русские песни для хора и даже пишет нечто вроде музыкально-сценической композиции «Картины народных празднований на Руси» (для хора, солистов, чтецов и фортепиано). По замыслу Кастальского, она должна была воспроизвести весь годовой круг народных обрядов, начиная с «заклинания весны» и пастушеского «Юрьева дня» до проводов масленицы. В предисловии к этой (не изданной и никогда не исполнявшейся) композиции Кастальский писал: «Хотелось бы лелеять мечту, что подобные напоминания о былом, может быть дали бы толчок к возрождению народного творчества…»[[983]](#footnote-984)

Уже после революции Кастальский вновь вернулся к идее «годового круга» и создал свою хоровую сюиту «Сельские работы в народных песнях». Эти сочинения, как и теоретические исследования, сыграли немалую роль в формировании русской советской хоровой музыки.

Последним дооктябрьским произведением Кастальского было «Братское поминовение» для соло, хора и оркестра, посвященное памяти воинов, погибших в первой мировой войне.

Хотя «Братское поминовение» написано на традиционный латинский текст реквиема — заупокойной католической мессы, хотя в нем использованы мелодии различных церковных песнопений, оно и по существу, и по форме стоит вне культовой традиции. Сам жанр реквиема уже в XIX веке часто трактовался композиторами как музыка, предназначенная для светской, гражданской траурной церемонии или как своего рода музыкальный монумент в честь великого человека. Таков «Реквием» Берлиоза, посвященный памяти павших героев революции 1830 года, таков «Реквием» Верди в честь Алессандро Манцони, художника-патриота.

«Братское поминовение» Кастальского продолжает ту же традицию. Произведение это по своему замыслу значительно отличается от рассмотренных выше культовых сочинений Кастальского. Уже одно использование «языческих» — японских и индусских — мелодий было бы немыслимо в музыке христианской заупокойной службы. Но это вполне уместно в музыке гражданской церемонии.

Совсем вне культовой традиции и объединение тем, связанных с христианскими, но *различными* религиями. Так, например, в № 3 («Rex tremendae») соединены темы средневекового католического напева «Dies irae» и темы православной панихиды «Надгробное рыдание», а в № 8 («Hostias») — мелодия киевского роспева и католическая. (Этот последний эпизод, напоминающий лирическую колыбельную, — один из лучших в «Поминовении».)

Новым по сравнению с культовыми произведениями Кастальского является также метод развития традиционных мелодий. Композитор развивает их мелодически свободно, что и создает возможность объединения в одном эпизоде тем различного характера. Иногда они переосмысливаются. Так, например, тема «Dies irae» проводится в мажоре, что коренным образом {432} меняет ее характер. В этом отношении наиболее интересен заключительный эпизод «Поминовения». В нем повторена мелодия начального хора[[984]](#footnote-985), что создает «арку», замыкающую всю композицию. Затем на фоне сербской мелодии детские голоса речитативом произносят молитву за павших, а далее на фоне русского напева («Вечная память») то же делают тенор соло и несколько басов. Мелодия «Со святыми упокой» и завершает «Поминовение». Благодаря изменению ладового колорита (в отличие от начального проведения, не минор, а лидийский лад), она преображается, светлеет и вполне органично вводит в сияющий мажор коды.

17 января 1917 г. «Братское поминовение» было исполнено в Мариинском театре под управлением Зилоти.

### \* \* \*

Хоровые сочинения Рахманинова немногочисленны, но весьма различны по тематике, жанрам и выразительным средствам. Каждое произведение ярко индивидуально и выходит за традиционные пределы жанра. Так, кантата «Весна» вобрала в себя черты и оперной, и программно-симфонической музыки, «Колокола» сам композитор назвал «вокально-симфонической поэмой» и тем самым как бы отмежевался от кантатно-ораториальных традиций. Даже культовые сочинения — «Литургия» и особенно «Всенощная» — далеко выходят за рамки жанра.

Кантата «Весна» (1902)[[985]](#footnote-986) — произведение, отметившее собой яркий взлет таланта Рахманинова после лет тяжелого кризиса. Быть может именно поэтому композитору удалось с такой силой раскрыть основную идею стихотворения Некрасова: освобождение души человека от всего гнетущего и мрачного, исцеления ее силами пробуждающейся природы.

Есть некоторое противоречие между текстом кантаты и ее музыкой, которая в большей мере передает основную идею стихотворения Некрасова, чем его конкретный сюжет. Драма любви и ревности, освобождение человеческой души от темных и жестоких инстинктов в стихотворении Некрасова происходит в совершенно конкретной бытовой обстановке русской деревни, действующие лица не только индивидуализированы, но даже названы по имени («хозяюшка — Наталья Патрикеевна»). Манера речи рассказчика — народная, крестьянская.

Рахманинов при всей нетрадиционности своего произведения, все же сохранил присущую жанру кантаты обобщенность. Композитор изъял из текста некоторые бытовые лексические детали, другие смягчил музыкальным интонированием. Партия рассказчика — он же главное действующее лицо — при всем приближении к оперной манере, при насыщении декламационностью, все же в большей мере рисует обобщенный образ человека, терзаемого муками ревности и душевными сомнениями, чем конкретный образ русского крестьянина. Именно в партии солиста и сказывается более всего «междужанровая» природа «Весны».

Если партия солиста стоит как бы между оперным и кантатным стилем, то партия хора — между кантатным и симфоническим. Хоровая партия по существу служит дополнением оркестровой, в которой сосредоточено основное образное содержание. Хор обогащает тембровую «палитру», интонируя поэтический текст, он конкретизирует образы зимней вьюги, весеннего «зеленого шума».

Оркестровая партия особенно ярка и образна. Обобщенность сочетается в ней с тонкой изобразительностью, с музыкальной реализацией отдельных поэтических образов и метафор. Мы слышим, как играющий ветер «качнет кусты ольховые, подымет пыль цветочную». В сущности, именно оркестровая партия несет в себе образ Весны, образ природы-целительницы.

Композитор не сразу, не как «данность» изображает слияние человека с природой. Это слияние достигается, и на достижении его и основана драматургия кантаты.

Первая часть — чудесная «весенняя симфония», картина пробуждающейся земли. Рахманинов, ярчайший мелодист, не вводит, однако, в кантату ни одной широкой, законченной темы. Здесь все еще не оформлено, все в движении, в становлении, как и в самой весенней природе. Музыкальные темы коротки, отрывочны — это скорее отдельные интонации, «попевки», «зовы», чем законченные мелодии[[986]](#footnote-987). Огромную роль играет *тембровое* развитие: от «темных» оркестровых красок к «светлым». Вступление хора воспринимается как яркая *цветовая* кульминация.

{433} Центральный монолог баритона открывает слушателю совсем иной мир: мир мрачных дум, зреющей жажды мести. Это воспоминание о зиме, о темных вечерах, о зловещем завывании вьюги:

А тут зима косматая  
Ревет и день и ночь!  
«Убей, убей изменницу,  
Злодея изведи!»

Монолог написан в манере, предвосхищающей стиль поздних опер Рахманинова: он почти целиком основан на драматической декламации, выразительно передающей мучительные душевные сомнения.

В кульминации, в завывание вьюги «прокрадывается» мотив весны, и все меняется. Человек и весенняя природа сливаются в ликующей песне:

Люби, покуда любится…

И только на этих словах в партии солиста возникает, наконец, напевная мелодия, а интонации «зовов» у хора и оркестра переходят в радостный, праздничный звон.

Необычна для жанра кантаты драматизация партии солиста, которая вопреки традиции трактована как образ персонажа драмы. Необычна для кантаты и трактовка хора, дополняющего оркестр, который является здесь главным средством раскрытия образного содержания.

Кантата «Весна» — светлый «пролог» хорового творчества Рахманинова — как бы освещает собой последующие его сочинения вплоть до «Колоколов» — трагедийной вершины его вокально-симфонического творчества. Даже и в «Колоколах» есть отсветы «Весны» — в образах юности, любви, счастья, которым посвящены первые части произведения.

Вокально-симфоническая поэма Рахманинова «Колокола» (для солистов, хора и оркестра)[[987]](#footnote-988) написана на слова Э. По в свободном переводе К. Бальмонта. Она сочетает в себе черты кантатно-ораториального и программно-симфонического жанров. О симфонизме поэмы свидетельствует не только то, что роль оркестра там еще более значительна, чем даже в «Весне», не только использование характерно-симфонических принципов развития, но прежде всего масштабность, всеохватность, «симфоничность» самого замысла.

«Колокола» можно рассматривать как программную симфонию с солистами и хором. Симфонический цикл трактован свободно. Обычный порядок частей изменен в соответствии с программой. Наиболее драматическая часть (написанная в сонатной форме) находится не в начале, а в середине цикла, как бы обменявшись местами со скерцо, помещенным на первом по порядку месте.

В программе отражен жизненный путь человека, переданный в наиболее ярких, резко контрастных моментах: юные забавы, счастье разделенной любви, неожиданно вторгшаяся катастрофа и, наконец, неизбежный конец всего живого — смерть. За двадцать лет до создания Рахманиновым «Колоколов» аналогичный замысел был воплощен в Шестой симфонии Чайковского. Сравнивая два произведения композиторов разных поколений, нельзя не видеть, какой резкий отпечаток наложила на произведения Рахманинова эпоха, еще более обострившая трагедийность замысла. Не случайно центральным образом поэмы стала картина набата, пожара — один из характернейших образов искусства того времени, столь насыщенного предчувствиями крушения мира. Не случайно и автор перевода К. Бальмонт усилил именно эту сторону стихотворения, введя и в картину похорон отголоски «набата»:

С колокольни кто-то крикнул,  
Кто-то черный там стоит  
И хохочет, и гремит…

Стихотворение Э. По должно было привлечь Рахманинова не только широтой общего замысла, но и реализацией его именно в *звуковых* образах, в проходящем через все этапы повествования поэтическом мотиве звона: серебряного звона бубенцов, золотого свадебного звона, медного набата и железного звона похорон. Этому поэтическому «лейтмотиву» подчинена и звуковая «инструментовка» стиха (отлично переданная переводчиком) и его взволнованный ритм. Если вспомнить, какое большое место занимают в творчестве Рахманинова «колокольные» звучания, то надо признать, что стихотворение Э. По — Бальмонта написано как будто специально для Рахманинова.

Характер избранного композитором поэтического первоисточника, сочетающего обобщенность и даже символику с конкретно-живописными деталями, предоставлял широкие возможности для музыкально-изобразительного решения. Оркестровка произведения необычайно {434} красочна и разнообразна, она еще более усиливает контрастность четырех частей поэмы.

Первая часть, как уже отмечалось, аналогична симфоническому скерцо. Это картина легкого бега саней по зимней ночной дороге, звон бубенцов (тонко воплощенный сочетанием деревянных духовых инструментов и треугольника). Легкость и подвижность присущи и вокальным партиям: фразы солиста (тенора) подхватываются и передаются друг другу голосами хора. Этот светлый образ юности, беспечного веселья ничем, кажется, не затуманен. Однако в конце части появляется мотив, звучащий пока еще мирно, мотив, которому суждено вырасти в образ катастрофы и гибели. Начальная его интонация напоминает средневековую мелодию «Dies irae», один из «вечных» образов музыкального искусства[[988]](#footnote-989).

Образ второй части стихотворения — свадебный звон — трактован как наполненный личным чувством образ любовной песни. Солирующее сопрано и струнная группа словно состязаются в певучести. Мелодия сопрано несколько напоминает арию Волховы в «Садко» Римского-Корсакова или же арию Царевны-Лебеди в «Сказке о царе Салтане». Это близкий им образ волшебной, зачарованной красоты. Постепенно развиваясь, он становится все более «земным». Как и «бубенцы» первой части поэмы, это образ радости, но уже не легкой и бездумной, а охватывающей все существо человека. Многозначительный мотив, появлявшийся в заключении первой части, здесь развит в широкую кантилену. Его интонации стали определеннее, они теперь еще ближе к теме «Dies irae». Но пока еще это сходство кажется случайным, настолько далек общий колорит второй части — своего рода «ноктюрна» — от образа бедствия.

Истинный смысл этого мотива раскрывается в третьей части (для хора с оркестром). Пронизывая оркестровую ткань, он звучит как гул тревоги, сливаясь со звуками пожара и набата, со стонами и возгласами хора. Картина стихийной катастрофы, ужаса и смятения гибнущих людей написана ярким, сильным, «фресковым» письмом. И по характеру образов, и по средствам их выражения ее можно сопоставить с такими страницами хоровой классики, как хор «Ой, беда идет, люди» из «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова или хор «Dies irae» из «Реквиема» Верди.

Поэма завершается картиной похоронного шествия. Мелодия солиста (баритон), поначалу очень сдержанная, полная суровой, мужественной скорби, также вырастает из интонаций лейтмотива поэмы. Чем дальше, тем более напряженно звучит она, приводя к тревожному эпизоду («Кто-то черный там стоит»), напоминающему образы третьей части. Но завершается финал и вся поэма возвращением строгой мелодии его начала. Проходя в последний раз в мажоре, она совершенно меняется, светлеет, успокаивается. И здесь особенно отчетливо проявляется близость замысла поэмы Рахманинова и Шестой симфонии Чайковского: повесть о жизненном пути человека завершается воспоминанием о радостях, освещавших этот путь, просветлением после траурных образов финала.

По глубине концепции и мастерству ее воплощения «Колокола» относятся к значительнейшим произведениям Рахманинова. Его ценил и сам автор. Не случайно, возвращаясь через много лет к дирижерской деятельности, он поставил в программу своего авторского концерта, который ему представлялся «подведением итогов»[[989]](#footnote-990) (10 декабря 1939 года), два сочинения: Третью симфонию и «Колокола».

Особую область творчества Рахманинова составляют его сочинения для хора a cappella. Он затрагивал ее уже в ранних сочинениях (например, в хоре «Пантелей-целитель» на слова Ал. Толстого). В зрелые годы композитор создает два культовых произведения: «Литургия Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение» (в просторечии — «Всенощная»). Оба эти сочинения относятся к шедеврам русской хоровой музыки. Почва для их создания была подготовлена работой Кастальского, о которой говорилось выше.

О том, что именно Кастальский пробудил у Рахманинова творческий интерес к этой области музыки[[990]](#footnote-991), свидетельствует письмо Рахманинова от 19 июня 1910 года, с просьбой помочь советами в работе над «Литургией»: «Решаюсь беспокоить именно Вас, так как от всего сердца Вам верю и буду стараться идти по той же {436} дороге, по которой Вы идете и которая только Вам одному и принадлежит»[[991]](#footnote-992).

Начав работу над «Литургией», по собственному признанию, «как-то нечаянно»[[992]](#footnote-993), композитор увлекся ею и быстро — в течение одного лета (1910 г.) — ее закончил[[993]](#footnote-994). Произведение это показывает, как постепенно входил Рахманинов в новую для него сферу, как искал и находил манеру хорового письма, соответствующую древним традициям культового пения. Образцом для него были не только сочинения Кастальского, основанные на простых обиходных напевах, но и «Литургия» Чайковского.

Надо сказать, что Рахманинов, как и Чайковский, поставил себе задачу весьма сложную: не только написать песнопения к утренней церковной службе — литургии, но и создать из них целостную *музыкальную* композицию, включающую, помимо предусмотренных церковной службой контрастов кратких хоровых возгласов и более развернутых песнопений, контрасты в сопоставлении самих этих песнопений, то сосредоточенных, то торжественных, то трогательно-нежных. В этом отношении интересны авторские ремарки, указывающие характер исполнения отдельных хоров и подчеркивающие контрасты; в одном случае — «быстро и легко», в другом — «очень медленно, еле слышно, почти без оттенков», в третьем — «постепенно ускоряя и увеличивая звучность».

На фоне традиционных, «обиходных» эпизодов выделяются фрагменты музыки большой яркости и силы, подчас близкой к эпическим страницам русской оперы, а вернее — к народным их прообразам. Таков, например, хор № 6 («Святый боже»), написанный в характерном для русской музыки «асимметричном» пяти-дольном размере, вызывающем в памяти некоторые образцы народного стиха и его модификации в поэзии и музыке. Написать церковный хор на слова «Святый боже, святый крепкий» в духе языческого хора из «Снегурочки» Римского-Корсакова — «Свет и сила, бог Ярило» — было очень смелым решением. Но оно оказалось вполне органичным и творчески подтвердило мысль о том, что в древние времена культовая музыка питалась соками музыки народной.

В двух хорах — № 8 («Иже херувимы») и № 12 («Тебе поем») — Рахманинов достигает необычайной прозрачности и «бесплотности» хорового звучания. Это «музыка тишины», музыка глубочайшей сосредоточенности. В хоре № 12 все внимание композитора концентрируется на тембре, на «краске» хорового звучания. Когда весь литургический текст произнесен, хор переходит на пение без слов, с закрытым ртом, и на фоне этой тишайшей «органной» звучности одно только солирующее сопрано повторяет последние слова.

В хоре № 8 «музыка тишины» прерывается торжественным и совершенно светским по характеру «приветственным кантом»: «Яко да царя всех подымем». В стиле канта написан и конец «Литургии» (хор № 19 — «Буди имя господне благословенно»). Он прямо напоминает «виваты» петровских времен, с трубами и фанфарами, в данном случае — имитируемыми голосами хора.

Если хор № 12 напоминает звучание органа, то хор № 16 («Хвалите господа с небес») весь построен на имитации колокольного звона, столь любимого Рахманиновым и многократно воспроизведенного в его сочинениях.

Уже этот краткий обзор показывает широту образных и интонационных истоков «Литургии». Еще шире и свободнее трактована «Всенощная» — шедевр хоровой музыки XX века[[994]](#footnote-995).

Во «Всенощной» Рахманинов обратился к подлинным памятникам русской музыкальной старины — напевам знаменного, болгарского и греческого роспевов, предоставленных ему А. Кастальским. В новом своем сочинении автор пошел по пути, проложенному Кастальским, пошел смело, уверенно и гораздо более творчески-свободно.

Если Кастальский в своих сочинениях ориентировался не столько на высокопрофессиональный Синодальный хор, сколько на те небольшие, скромные по исполнительским возможностям хоры, для которых он главным образом и писал (отсюда его обычай прилагать к своим сочинениям облегченные варианты), то Рахманинов создал монументальное концертное сочинение, рассчитанное на большой, очень квалифицированный хор.

Свободнее подошел он и к первоисточникам, что особенно ясно, если сравнить песнопения Рахманинова и Кастальского, созданные на основе одних и тех же мелодий. Таковы хоры «Благослови, душе моя» и «Ныне отпущаеши», в которых Рахманинов подчеркнул индивидуальное начало, поручив основную мелодию солирующему голосу. (Заметим, что у Кастальского соло — очень редкое явление. «Солирующую» {437} мелодию у него чаще ведет группа голосов в унисон.) Как мы постараемся показать в дальнейшем, это вовсе не является только «приемом», а глубоко связано с пониманием художественного образа, мелодии-первоисточника, со стремлением раскрыть и подчеркнуть обработкой определенные его стороны.

Древние напевы с их суровой, строгой и «терпкой» красотой стали основой для великолепного монументального (и по масштабам, и по характеру звучания) произведения. Композитор далеко отходит от одноголосных первоисточников, применяет приемы изложения соло с хором, двуххорное «антифонное» пение, сплетает сложнейшим образом голоса хора, то повторяющие одну тему в разных вариантах, то ведущие каждый свою, непохожую на другие, линию. И во всей этой сложнейшей многоголосной, «многофигурной» композиции достигнуто удивительное стилистическое единство, гораздо большее, чем в «Литургии».

Сама задача была во многом иной. «Литургия» с ее узкокультовым предназначением лишь в очень малой степени допускала выход в иные сферы образов. «Всенощная» же естественно рождала широкий круг художественных ассоциаций, ибо самый «сюжет» — поэзия догорающего дня, «вечерний звон», вечерние размышления, — нашел многократные отражения в русском и западном искусстве: от вошедшей в фольклор песни «Вечерний звон» Алябьева на слова И. Козлова до романса Чайковского «На нивы желтые» на слова Л. Толстого, от картины И. Левитана «Вечерний звон» до «Angelus» Ж. Милле — в живописи.

Мир образов «Всенощной» богат, он намного шире привычного круга образов культовой музыки, а главное — он во многом существенно иной. Благоговейному молитвенному созерцанию отведено очень немного места. Можно сказать, что произведение это проникнуто пантеистическим мироощущением — так ярко выражено преклонение перед красотой вселенной. Наиболее ясно это сказалось во втором хоре («Благослови, душе моя») — гимне мирозданию и его чудесам. Величавую, «истовую» мелодию (греческого роспева)[[995]](#footnote-996) ведет альт соло, и эта линия как бы оплетается и обвивается голосами хора. В этом хоре вполне отчетливо проявил себя основной композиционный принцип, принятый Рахманиновым во «Всенощной»: абсолютное господство мелодии, распева, определяющее и характер соединения голосов в хоровом звучании, и мелодическую структуру. Последнее особенно примечательно — Рахманинов как бы возрождает манеру старинных «роспевщиков», свободно, вне оков метра, развивавших мелодию. Но то, что было естественным в условиях древнего одноголосного пения, в XX веке, в сложном полифоническом произведении требовало высокого мастерства. Хор № 2 — пример такой метроритмической свободы, постоянных «нарушений» метрической схемы, которые, однако, столь естественны, что даже не воспринимаются как нарушения. Строго говоря, деление на такты чисто условное, композиционной единицей становится фраза, как музыкально-речевое единство.

В традиционном напеве, развертывающемся в небольшом диапазоне, без какого-либо подчеркивания отдельных слов и интонаций, заключена удивительная мелодическая энергия. Подчас новое мелодическое звено как бы раздвигает первоначальные тесные рамки, каждое слово стремится быть распетым широко, насколько хватает дыхания. В отличие от Кастальского, обработавшего тот же напев и сделавшего его «первым среди равных» голосов, Рахманинов почти на всем протяжении песнопения проводит напев в звучности альта соло на фоне хора и этим особенно подчеркивает его красоту.

В первой половине хоровой композиции преобладает настроение лирического размышления, покоя, тишины. Здесь, вероятно, сказалось и традиционное, восходящее к раннехристианским временам деление «всенощной» на «вечерню» и «утреню»: размышление о минувшем дне и встреча нового, праздничного дня.

Особенно выразительны два соседних хора — № 4 («Свете тихий») и № 5 («Ныне отпущаеши») — прощание с уходящим днем и с уходящей жизнью. В хоре «Свете тихий» задача была совсем иной, чем в хоре «Благослови, душе моя». Мелодия киевского роспева, исходный «тезис» хора, интонационно очень скупа, даже бедна — она ограничена всего четырьмя ступенями звукоряда и не развивается, а повторяется, чуть-чуть варьируясь. Напев приобретает выразительность именно в обработке Рахманинова. Композитор передает его от одних голосов к другим, видоизменяя гармонию и фактуру хорового изложения, то объединяя голоса, то предоставляя им звучать самостоятельно в мелодическом и ритмическом отношении. Так из лаконичного интонационного «зерна» вырастает мерцающий переливами звуковых красок музыкальный «вечерний пейзаж».

Своеобразную трактовку получил хор «Ныне отпущаеши» на мелодию киевского роспева. Печаль прощания с жизнью здесь так же светла {438} и прозрачна, как печаль прощания с уходящим днем в предшествующем хоре. Основная мелодия поручена солирующему тенору, а хор аккомпанирует ему, повторяя мягкие, «баюкающие» интонации. Невольно вспоминается заключительный хор из «Страстей по Матфею» Баха: та же светлая печаль, такие же «колыбельные» интонации…

Цикл лирических эпизодов завершается хором «Богородице дево» (№ 6). Это и образ «вечно-женственного», и в то же время, по справедливому замечанию советского исследователя, конкретный «образ русской женщины, обрисованный традиционными для народного искусства поэтическими средствами»[[996]](#footnote-997).

Во втором разделе «Всенощной» (№№ 8 – 15) преобладают монументальные, то суровые, то торжественные, гимнические песнопения, лишь иногда оттеняемые лирическими. В них возникает немало ассоциаций с русской оперой. А. Кандинский справедливо указывает на родство хора № 10 с хором раскольников из «Хованщины» («Победихом, посрамихом»).

Если хор № 10 («Воскресение») вызывает в памяти суровые, сумрачные хоры из «Хованщины», то хор № 8 («Хвалите имя господне») ассоциируется с торжественными хорами славления, еще более типическими для русской оперы (Глинка, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков). Как уже отмечалось в связи с «Литургией», Рахманинов использует в своих хоровых композициях подражание колокольному звону. Хоровые «звоны» слышатся и в «Хвалите», и в хоре № 7 («Шестопсалмие»), и в «Великом славословии».

Среди торжественных, праздничных хоров особенно выделяются монументальностью и сложностью композиции хоры №№ 9 и 12. Каждый из них — шедевр, причем совершенно не похожий на другие эпизоды.

Хор № 9 трактован как сюжетная композиция. Композитор использует все возможности драматизированного изложения, содержащиеся в тексте — рассказе о приходе жен-мироносиц ко гробу распятого Иисуса. Автор как будто показывает «действующих лиц» — плачущих женщин, утешающего их ангела — вестника воскресения. Так традиционное песнопение превращается в подобие литургической драмы. Почти не отступая от первоисточника — мелодии знаменного роспева, — композитор лишь легко и осторожно ее варьирует, подчеркивает те или иные интонации, использует разнообразные вокальные «краски» и тем раскрывает таящиеся в напеве выразительные возможности. В заключении хора он возвращается к своего рода хоровому речитативу.

В хоре № 12 («Великое славословие») большая композиция с удивительным искусством построена (вернее, «выращена») из очень лаконичного «зерна» — знаменной мелодии. Композитор дает ее всякий раз в новом контексте, варьирует и соединяет различные варианты. Слух не устает любоваться этим чудесным орнаментом, хотя все краски здесь приглушены и звучность хора почти не выходит за пределы весьма умеренной громкости. Лишь изредка врываются и вновь затухают любимые рахманиновские «колокольные» звучания.

После «Всенощной» композитор не обращался к этому роду музыки. Но богатства, открытые им в древнерусских роспевах, вошли в его собственный музыкальный словарь и поучили вторую жизнь в его сочинениях.

### \* \* \*

Как ни различны хоровые произведения, о которых шла речь, каждое из них по-своему отразило сложное, противоречивое, «предгрозовое» время их создания. Не только предчувствие назревающих исторических потрясений, но уже и начало их — годы первой мировой войны — вызвали к жизни картины космических катастроф в кантате Танеева «По прочтении псалма», в вокально-симфонической поэме Рахманинова «Колокола», в «Братском поминовении» Кастальского. Но они же вызвали и поиски «вечных ценностей», опоры для художника, живущего в колеблющемся, потрясенном мире. Одной из таких «вечных ценностей» представлялось, например, «хоровое начало» как эстетическое понятие. В те годы оно было весьма туманным, лишь после Октября получив конкретное значение искусства, принадлежащего народу.

Одной из «вечных ценностей» представлялись и произведения национального искусства, веками отбиравшиеся и шлифовавшиеся.

Самая же большая и самая вечная ценность — пробуждающийся революционный дух народа — в то время угадывалось лишь немногими художниками. Отражение ее в музыке было еще далеко впереди. Но то обстоятельство, что революционная тема нашла — уже в советский период — свое первое отражение именно в хоровой музыке, в значительной мере объясняется предшествующими исканиями художников и, в частности, той трактовкой «хорового начала», о которой говорилось выше.

## **{****439}** Романс *В. А. Васина-Гроссман*

В истории русского романса предреволюционное десятилетие значительно отличается от предшествующего периода. Если в годы 1895 – 1907 мы отмечали в романсе преобладание связей с классическими традициями и вызревание новых черт внутри этих традиций, то в рассматриваемый период новые черты сказались гораздо ярче и заметнее. Многое из этого нового было связано с искусством декаданса и впоследствии было преодолено и отброшено, но многое вошло в советскую культуру — частично в переосмысленном, частично в прямом виде.

Многие новые черты в русском романсе обусловлены сменой поколений, появлением на музыкальном горизонте новых имен. Уходят из жизни Римский-Корсаков (1908), Танеев (1915). Им на смену выдвигаются новые имена: И. Ф. Стравинский, Н. К. Метнер, Н. Я. Мясковский (дебютировавший как вокальный композитор уже в предшествовавший период), С. С. Прокофьев, М. Ф. Гнесин, А. Н. Александров и другие. Все они так же, как и находившийся в зените творчества Рахманинов, стремились к обновлению жанра. Одна из существенных особенностей этого обновления заключалась в изменении соотношения музыки и слова в романсе.

О противоречивом процессе взаимного тяготения двух искусств — музыки и поэзии — уже говорилось в соответствующей главе I тома «Русской художественной культуры конца XIX – начала XX века». Но там мы отмечали это лишь как тенденцию, в рассматриваемый же период тенденция уже превратилась в ясно различимый процесс.

Влияние поэзии, всегда существенное для жанра романса, в этот период приобретает особое значение. Отражение звукового строя поэзии XX века обусловило многие прогрессивные стилистические черты камерной вокальной музыки. Но, с другой стороны, не без влияния поэзии возникают в ней и черты, связанные с эстетикой модернизма: отход от демократических традиций жанра, субъективизм, элитарность.

Центральным вопросом для исследования романса этого десятилетия является вопрос о взаимоотношении новых поэтических направлений и музыки. Без постановки его нельзя понять ни идейно-эстетических, ни стилистических процессов, происходящих в этом жанре. Разумеется, проблема эта не сводится к выбору композитором стихов того или иного поэта. В иных случаях стихи Пушкина, Тютчева, Фета переосмысливались композиторами в духе поэзии XX века, в других — наоборот, символистская поэзия получала вполне классическое истолкование.

Далеко не все в поэзии XX века было воспринято музыкантами. Совсем еще не тронут был Маяковский — музыкальная интерпретация его ранних стихов отстала от их появления чуть ли не на полвека. Блок привлекал композиторов, но «не давался в руки»: лишь немногие из романсов на его стихи сохранили художественное значение. А, кроме того, восприятие Блока было, как правило, весьма односторонним, в нем видели только певца одиночества человека в «страшном мире». Эта традиция чтения Блока сохранилась — вплоть до рубежа 20 – 30 годов.

Что же принесла новая, главным образом символистская, поэзия в русский романс данного периода? Прежде всего решительное преобладание лирики над всеми другими поэтическими формами, решительное преобладание мотивов {440} психологических (иногда субъективно-психологических) над гражданскими, социальными, вообще — объективными.

Меняется и общая эмоциональная окраска лирики, становящейся более сумрачной и замкнутой. Конечно, нельзя сказать, что образ света, юности, счастья вовсе исчезает из романса — это было бы недопустимым огрублением сложного процесса, тем более что элегические мотивы вообще характерны для этого жанра. Но все же в самых элегических романсах Чайковского ясно ощутимо постоянное стремление «лирического героя» к свету, к людям, ясно ощутимо свойство, которое Б. В. Асафьев метко называл «общительностью». В романсах же рассматриваемого периода эти качества заметно ослабевают, а подчас исчезают вовсе (в наибольшей степени они сохраняются у Рахманинова).

Иногда в лирике проявляется даже какой-то особый интерес к мрачным, жутким, пугающим образам. В первом томе уже говорилось о романсах Мясковского на слова З. Гиппиус. В предреволюционном десятилетии к музыкальным отражениям поэзии Гиппиус прибавился романс «Серое платьице» С. Прокофьева. Стихотворение Ф. Сологуба «Недотыкомка» привлекло внимание М. Гнесина.

Надо сказать, что наиболее цельные и здоровые натуры инстинктивно сопротивлялись внутренней ущербности большинства новых художественных явлений. Этим было вызвано, например, переключение интереса музыкантов от символистской поэзии к поэзии акмеистов, означавшее поворот к более конкретным, «земным» образам. «Пять стихотворений А. Ахматовой» Прокофьева и «Из “Александрийских песен” М. Кузмина» — Ан. Александрова и по сей день остаются выдающимися произведениями русской вокальной музыки.

Поэзия XX века поставила перед композиторами ряд важных стилистических проблем. Усложнение строфики стиха, свободная ритмика, замена классических стихотворных размеров «дольниками», в которых число слогов между акцентами меняется, появление ритмически свободных стихов, приближающихся к прозе (и встречное движение — ритмизация прозы), — все это заставило пересмотреть традиции музыкальной трактовки русского стиля, искать в каждом отдельном случае индивидуального решения проблемы слова и музыки. Отсюда — решительное вытеснение *романса* с его четкими внутрижанровыми подразделениями (баллада, элегия, песня, романс в танцевальном ритме, застольная и т. д.) индивидуализированным *стихотворением с музыкой*. Самый термин «романс» почти выходит из употребления.

На первый план выдвигается проблема музыкальной декламации, «звучащего слова». Но тут же возникает и «контртенденция»: приближение вокального произведения к инструментальному, перевес партии фортепиано над вокальной, «инструментальный» принцип развития самой вокальной мелодии. Объясняется это тем, что тяготение к детализированному выражению поэтического слова в музыке подчас несло в себе известную деструктивность, разрыхление формы как целого. Функция музыкального обобщения, объединения формы возлагалась на фортепианную партию, развивающуюся более свободно, не так детально связанную со словом, с отдельными поэтическими образами, отдельными речевыми интонациями.

Таковы самые общие контуры вокальной музыки предреволюционного десятилетия.

Различные типы интерпретации поэзии в музыке можно ясно представить себе, сравнив вокальное творчество двух представителей «московской школы» — Рахманинова и Метнера. Сопоставление их напрашивается само собой: у обоих композиторов мы видим интерес к сходным поэтическим явлениям, у обоих современные поэты соседствуют с Пушкиным, Тютчевым, Фетом. Интересы совпадают вплоть до деталей: и Рахманинов, и Метнер положили на музыку одни и те же стихи Пушкина — «Муза» и «Арион». У обоих заметна тенденция к превращению камерного романса в «вокальную поэму» крупной формы, широкого дыхания. У Метнера в целом ряде произведений мелодия «эмансипируется» от слова и звучит как вокализ. У Рахманинова мы находим «Вокализ» как самостоятельное произведение.

Как видим, точек соприкосновения много. И вместе с тем при сравнении, наряду с чертами общими, «внушенными» эпохой и средой, ярко выступают черты индивидуальные.

Интерес к Тютчеву и Фету был одной из особенностей, свойственных эпохе. Поэты-символисты особенно ценили этих двух представителей XIX века, видя в них своих духовных предтеч. При всем их различии, даже полярности, Тютчев и Фет консонировали с полярными же тенденциями самой символистской поэзии: трагедийностью и гедонизмом. У Метнера эти два имени сопоставляются именно в таком значении. У Рахманинова Тютчев и Фет стоят в одном ряду с Майковым и Хомяковым, и выбор их не определяет характера романсов ор. 34, открывающих этот период творчества.

Определяет характер этого опуса Пушкин, {441} в основном два его стихотворения: «Муза» и «Арион». Романсы на эти стихи вместе с романсами «Музыка» и «Ты знал его» образуют внутри ор. 34 как бы цикл, посвященный теме искусства и этим близкий циклу Римского-Корсакова «Поэту» и циклу Мясковского на слова Баратынского[[997]](#footnote-998).

Романс «Муза» — это как бы «заставка» к ор. 34, образ светлого, идиллического, созерцательного искусства. Почти через весь романс проходит наивный наигрыш пастушеской свирели, на фоне которого развертывается мерная музыкальная декламация. А во второй части в партии фортепиано рождается широкая, привольная мелодия, раскрывающая образ стихотворения:

Тростник был оживлен божественным дыханьем  
И сердце наполнял святым очарованьем.

Резко контрастирует созерцательности «Музы» мятежность романса-поэмы «Арион». Широкие, призывные интонации голоса, напряженная пульсация партии фортепиано выразительно передают образы поэтического текста, воспевающего мужество и смелость. Основным, определяющим характер всего произведения образом является мелодия торжественно-сурового гимна, возникающая в фортепианном вступлении и возвращающаяся в партии голоса на словах:

Я гимны прежние ною…

Образ гимна, пронесенного певцом через все бури и испытания, Рахманинов воплотил в мелодии русского характера. Певец в «Арионе» Рахманинова несомненно родствен поэту-пророку в ариозо Римского-Корсакова «Пророк» — не только по направленности самого стихотворения, но и по некоторым чертам музыкального воплощения этого образа. Мелодия гимна напоминает и древние былины, и напевы духовных стихов, и даже некоторые мелодии знаменного роспева. Эти интонационные связи и придают ему столь суровый, архаический и вместе с тем волевой и мужественный характер.

К образу поэта-пророка примыкает и образ певца в романсе «Оброчник» (слова Фета), певца, идущего впереди толпы

С святыней над челом и с песнью на устах…

Близок ему и образ поэта в романсе на стихи Тютчева «Ты знал его». В обоих произведениях, как и в «Арионе», Рахманинов нашел сдержанную, лаконичную и строгую манеру музыкального высказывания, четкие и строгие мелодические контуры, чеканные ритмы.

Романсам, посвященным теме искусства и художника («Муза», «Арион», «Музыка», «Ты знал его», «Оброчник»), сопутствуют очень разные произведения. Здесь и большие романсы-поэмы («Буря», «Какое счастье», «Диссонанс»), выражающие одну из важнейших тенденций вокальной музыки данного периода: укрупнение формы романса, симфонизацию его, поскольку особое значение приобретает широко развитая, полнозвучная партия фортепиано.

Особняком стоит «Вокализ», одно из гениальных произведений Рахманинова, своего рода «апофеоз мелодии»[[998]](#footnote-999). Произведение это является программным для композитора, убежденного в том, что «мелодическая изобретательность в высшем смысле этого слова — главная жизненная цель композитора»[[999]](#footnote-1000). В мелодии «Вокализа», как и во многих русских народных лирических песнях, нет очень ярких, сразу привлекающих внимание интонаций, мелодия постепенно овладевает вниманием слушателей, очаровывая своей неисходностью и неистощимостью. От русской протяжной песни идет и очень длительное., постепенно затухающее развертывание мелодии.

Партия фортепиано в «Вокализе» насыщена мелодическими подголосками, сплетающимися с голосом в красивейшие узоры.

Таким образом, романсы ор. 34 мы вправе рассматривать не только как продолжение классических традиций, но и как высокое, творческое их развитие.

Иной характер носят «Шесть стихотворений» ор. 38. Цикл этот написан на слова поэтов того времени: А. Блока (перевод из А. Исаакяна), А. Белого. И. Северянина, В. Брюсова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта. В большинстве-своем это лирические миниатюры с характерной изысканностью образов, причудливой строфикой и ритмом.

Общим для всего вокального цикла является стремление заменить романс «стихотворением с музыкой», подчеркнуть ведущую, определяющую {442} роль текста. Это означает прежде всего внимание к деталям, к метафорам, к поэтическому ритму. Отсюда очень большая детализация музыкально-выразительных средств, отсюда и миниатюрность форм и предпочтение тех композиционных типов, которые легче всего превращаются в форму «сквозного развития».

Первое «стихотворение» цикла — «Ночью в саду у меня» по отточенности деталей не имеет себе равных в русской вокальной музыке того времени. Каждый поэтический образ: «слезы» ночного дождя, свет раннего утра — все находит отражение и в «говорящих» интонациях мелодии, и в изысканной звукописи партии фортепиано. И все обобщено, слито воедино в этой тончайшей музыкальной акварели, все создает образ светлой печали, неясного томления.

Сказанное здесь намеком приобретает определенность в следующем произведении («К ней») — любовном призыве, звучащем в музыке гораздо ярче, жизненнее, полнокровней, чем в стихотворении, наполненном надуманными образами и метафорами. Этот романс — пример замечательного музыкального обобщения очень прихотливой ритмической структуры стиха.

Развитие лирической линии продолжается в романсе «Маргаритки», одном из воплощений характерной для Рахманинова темы весеннего расцвета природы.

В дальнейшем лирическая линия делает неожиданный излом (совсем уже в духе XX века): любовные томления и призывы сменяет иронический рассказ о любовном чародействе («Крысолов» на стихи Брюсова). Рахманинов написал на эти слова своеобразный романс-скерцо с «колючим», острым фортепианным сопровождением, с чередованием в партии голоса лирически-напевных фраз и иронических интонаций волшебной дудочки крысолова.

В четырех романсах, о которых шла речь, талант Рахманинова оборачивается новой, неожиданной стороной. Дело, конечно, не только в том, что в поле его зрения вошли поэты-символисты; в выбранных композитором стихах (кроме, может быть, стихотворения А. Белого «К ней») ничего специфически-символистского нет. Но само воплощение лирической темы — то намеком, как в романсе «Ночью в саду», то иронически, как в «Крысолове», — говорит о том, что Рахманинов уже как будто несколько «стеснялся» присущей ему открытой эмоциональности. И только в последних романсах («Сон» и особенно «Ау!») он «дал себе волю» и превратил стихотворение Бальмонта в патетический дифирамб, а неясный, туманный поэтический образ «звона вершин» — в ликующий, праздничный звон, разливающийся все шире и полнозвучнее.

Таким образом, решая новые стилистические задачи, Рахманинов сохранял верность своим основным художественным принципам и, прежде всего взгляду на мелодию как на основное средство воплощения художественного образа.

Н. К. Метнер, не раз высказывавший критическое отношение к модернизму, все же был «сыном века» в гораздо большей степени, чем Рахманинов.

Среди романсов Метнера много превосходных произведений, совершенно незаслуженно игнорируемых исполнителями. А один из них, «Бессонницу» на слова Тютчева (1918), мы вправе поставить рядом с такими шедеврами вокальной лирики, как «Я не сержусь» Шумана или «Для берегов отчизны дальней» Бородина. Не случайно «Бессонницу» знают даже те, кто вовсе не знает Метнера. В этом произведении (хронологически находящемся уже за гранью исследуемого периода) наиболее ярко и художественно убедительно воплотились характерная для композитора склонность к медитативной поэзии, к трагическим образам ночи, одиночества, неотвратимой смерти, необратимости течения времени. Повторяющийся ритм, рожденный первыми словами стихов:

Часов однообразный бой…

звучит в партии фортепиано на протяжении всего романса. Это не только выразительный фон для голоса, сдержанно, сурово, с огромным внутренним напряжением музыкально декламирующего стихи Тютчева, но и центральный для всего произведения образ Времени.

Зная «Бессонницу» мы невольно оцениваем предшествующие романсы как путь к ней, путь, конечно, вовсе не прямой и в иных своих изгибах очень далеко уходящий от трагической символики этого замечательного произведения.

Лирика Метнера выросла из традиций искусства XIX века, причем западного в той же мере, как и русского. Композитор написал много романсов на стихи немецких поэтов (в оригинале), близких ему благодаря семейным традициям. Особенно часто обращался он к Гете, культ которого царил в семье Метнеров. Знакомясь с ранней лирикой Метнера, можно видеть, как сквозь влияния Шуберта, Мендельсона, Шумана постепенно пробивается свое собственное отношение к искусству. Так возникают произведения вроде маленького «диптиха», включающего романсы «Meerstille» и «Glückliche {443} Fahrt» — очень яркие образцы «морского пейзажа» в вокальной музыке.

К русским поэтам Метнер обращается начиная с 1912 года, уже будучи зрелым художником. И здесь четко определяется его поэтическая склонность: Тютчев и Фет становятся его любимцами, что обнаруживается в циклах «Восемь стихотворений» ор. 24 и «Семь стихотворений» ор. 28 (в последний включено еще стихотворение Брюсова «Тяжела, бесцветна и пуста»). Оба опуса являются циклами с ясной сюжетной и музыкальной линией развития. В ор. 24 эту линию можно было бы определить как идущую «от мрака к свету», в ор. 28 — в противоположном направлении. Но и в том, и в другом случае — образы «темные», трагические оказались сильнее светлых. В стихотворении «День и ночь» особенно выразительно звучат слова:

И бездна нам обнажена…

В стихотворении «Сумерки» неуклонное повторение в партии фортепиано суровой, ритмически-асимметричной темы прямо предвосхищает образы «Бессонницы». Рядом с этими выразительными, сильными, очень «личными» произведениями романсы иного характера выглядят стилизацией лирики XIX века («Что ты клонишь над водами», «Только встречу улыбку твою»). Два завершающих цикл произведения: «Шепот, робкое дыханье» и «Я пришел к тебе с приветом» — очень характерны для лирики Метнера. Ей чужда «открытость» чувства, оно всегда сдержанно и часто выражено «косвенным» путем[[1000]](#footnote-1001), не в эмоциональной мелодии или яркой динамике, а в прозрачной, хрупкой фактуре, в нежной звучности и т. д.

Движение цикла ор. 28 идет, как мы уже говорили, в противоположном направлении. Первая половина его посвящена образам светлой летней природы (здесь самое интересное произведение — «Бабочка» с его легкой, порхающей партией фортепиано).

Со стихотворением «Тяжела, бесцветна и пуста» в безмятежный мир врываются образы кладбища, смерти, забвения. Но они еще не носят трагедийного характера. Художественная идея этого романса, так же как и следующего — «Весеннее успокоение», — примирение со смертью, как с возвращением в лоно вечной природы. В следующем романсе цикла — размышлении об утраченных годах («Сижу, задумчив и одинок») и в эпилоге («Пошли, господь, свою отраду») еще больше сгущается сумрак.

Таким образом, Тютчев и Фет «прочитаны» Метнером явно в традициях искусства XX века, музыкальные средства подчеркивают скорбные, трагические черты стихотворений. Как же композитор «читал» Пушкина?

Две тетради романсов на стихи Пушкина (ор. 29 и ор. 32), написанные до 1917 года, ни тематически, ни музыкально в циклы не складываются. В художественном отношении они слабее, чем музыкальные прочтения Тютчева и Фета. Но нас сейчас интересует не столько их абсолютная ценность, сколько воздействие «духа времени» на прочтение Пушкина.

Прежде всего оно сказалось на отборе стихотворений. Наряду со стихотворениями, многократно отраженными в музыке и получившими устойчивое жанровое истолкование (элегии «Я пережил свои желания», «Заклинание», «Воспоминание», «Я вас любил», «Мечтателю», вальс на слова Дельвига «Могу ль забыть», антологические стихотворения «Где наша роза» и «Муза»), внимание композитора привлекли и стихи, почти не освоенные в музыке. Таковы стихотворения из «Песен западных славян» («Конь» и «Похоронная песня»), таковы «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». И надо сказать, что именно эти, не по традиции выбранные произведения, и удались Метнеру более всего.

Особенно выразительны «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», получившие как бы «тютчевское», если не прямо символистское истолкование. Ощущение ночной жути, «темный язык» ночных шорохов переданы в музыке в манере «фантастического скерцо». Образы стихотворения Пушкина в трактовке Метнера неожиданно сближаются с тревожными поэтическими образами в некоторых романсах Мясковского.

И как прямой контраст «страшному скерцо» звучит очень простая и ясная (несмотря на тему!) «Похоронная песня». Прощание с другом, последнее ему напутствие выражено так просто и сердечно, так наполнено житейскими образами, а отсюда — житейскими интонациями, что кажется действительно народной песней — по духу, а не по каким-либо конкретным интонационным деталям (хотя в музыке есть и такого рода штрихи).

К числу лучших произведений относится и «Муза». Она принадлежит к тому же роду «романса-картины», что и одноименное произведение Рахманинова. Развитие «Музы» основано {444} на принципе длящегося созерцания, на варьировании и расцвечивании одного образа. Прозрачный фон фортепианной партии как бы передает лепет и шелест дубовой рощи, приюта Музы и ее питомца. На этом фоне звучит мерная декламация, а там, где у Рахманинова возникает широкая мелодия в партии фортепиано, у Метнера звучит вокализ в партии голоса.

Романсы-элегии Метнера очень неровны. Композитор уже не считает возможным прямо повторить скромные формы элегии Глинки или Даргомыжского. Он усложняет фортепианную партию, стремится насытить образностью ее фактуру, отметить гармонически и динамически наиболее важные слова. Труднее всего ему дается обобщение интонаций поэтической речи в мелодии. Живой ритм пушкинского стиха у Метнера нивелирован, сведен к равномерным длительностям, к равномерным цезурам. (Примером может служить романс «Мечтателю».) Иногда же композитор скрупулезно следует за акцентуацией каждого отдельного слова, теряя общий рисунок ритма стиха.

Достаточно сравнить стихотворение Пушкина «Где наша роза» у Глинки и у Метнера, чтобы уяснить, насколько романс Метнера, при всей детальности ритмической интерпретации, тяжеловеснее и искусственнее миниатюры Глинки. Современник Пушкина, менее точно *анализировавший* стихи, но гораздо тоньше их *слышавший*, сумел найти простейшее обобщение поэтического ритма в музыкальной «пятидольности», подсказанной первой же пятислоговой фразой:

Где наша роза?

Неровности пушкинских романсов Метнера объясняются отнюдь не недостатком мастерства — ведь уже были созданы такие романсы, как «Сумерки», «Шепот, робкое дыханье». Суть дела в том, что Метнер, при всей приверженности к классическому искусству, был слишком человеком XX века, слишком остро ощущал дисгармоничность времени, чтобы проникнуться чувством «соразмерности и сообразности», которое поэт считал основой истинного художественного вкуса.

Характерные для XX века черты особенно ярко проявились в сочинениях Игоря Стравинского. Жанр романса и вообще камерная вокальная музыка лишь в этот, ранний период его творчества занимала видное место. Многие вокальные произведения интересны и сами по себе, и как своего рода эскизы к произведениям крупных жанров.

Стравинского привлекали самые разнообразные поэтические явления — от стихов Поля Верлена до русских народных прибауток. В русской поэзии его интересовал и Пушкин: (сюита «Фавн и пастушка»), и поэты-современники — С. Городецкий и К. Бальмонт.

В самых первых вокальных произведениях Стравинского уже в полной мере проявилось, его мастерство, но еще не в полной — новаторство. Его «Весна монастырская» ор. 6 до сих пор остается одним из самых популярных вокальных сочинений композитора. Давняя традиция девичьего причета, неоднократно отраженная в русской вокальной музыке, например у Чайковского («Кабы знала я», «Я ли в поле да не травушка была»), у Рахманинова («Полюбила я на печаль свою») — получает новую, очень свежую трактовку. Фортепианная партия с ее красочными перезвонами эффектно контрастирует как вокальному причету, так и неожиданно иронической, интонируемой «говорком» концовке:

Мать игуменья велела:  
«У ворот монастыря  
Не болтаться зря!»

«Росянка» из того же ор. 6 чем-то предвосхищает «Весну священную», прежде всего, пожалуй, динамикой развития, контрастами экстатических зовов и стихийной пляски-радения. Но здесь еще нет раскрепощения ритма., столь характерного для «Весны».

Вообще все вокальные произведения 1907 – 1908 годов (названные песни, сюита «Фавн к пастушка», «Пастораль») представляются развитием корсаковской традиции в том же направлении, в каком шло развитие творчества и самого Римского-Корсакова в последние годы его жизни. «Свое слово» еще не было сказано-Стравинским.

Не было сказано оно и в двух французских романсах на слова Верлена, лежащих как вне русской, так и вне французской традиции. «Дебюссизмы» фортепианной партии, очень красочной и изысканной, не компенсируют вялой и невыразительной декламации. Значительно интереснее «3 стихотворения из японской лирики» (для голоса и инструментального ансамбля), стиль которых Б. В. Асафьев определил как «экзотическое рококо»[[1001]](#footnote-1002). Но и они — вне основной, наиболее перспективной тенденции творчества раннего Стравинского.

Наибольшую ценность представляют произведения, написанные на народные слова. Стравинского {445} особенно интересовали «малые» жанры народной поэзии: прибаутки, детские присказки, колыбельные, то есть такие произведения, которые создаются в народе как бы «между делом». В таких песнях и прибаутках импровизационно-вариантный принцип явно доминирует, ибо здесь нет ни сюжета-повествования, ни откристаллизовавшейся, типовой мелодии, ни даже устойчивой традиции исполнения[[1002]](#footnote-1003). Но, видимо, эта импровизационность главным образом и привлекла композитора. Он и сам, опираясь на народные интонации, свободно их варьирует, стремясь передать лишь самые общие принципы выбранных им народных жанров: свободу интонирования, иногда приближающую пение к говору, свободу ритмики, не скованной постоянством метра.

«Прибаутки», «Кошачьи колыбельные», «Сказки для детей» относятся к тому же периоду, что и «хореографическая кантата» «Свадебка» — к периоду увлечения композитора русской народной поэзией. Позже, в «Хронике моей жизни», Стравинский связывал это увлечение с переживаниями военных лет. «Мне было тяжело, — писал он, — находиться в такое время вдали от родины, и только чтение русской народной поэзии, в которое я погрузился, утешало меня и приносило радость»[[1003]](#footnote-1004).

В этих маленьких вещицах причудливо и противоречиво сочетается архаичность попевок голоса и чрезвычайная «хитросплетенность» сопровождения, окутывающего голос то свободно разбегающимися подголосками, то игрой необычных тембровых красок. Но это соединение противоположностей воспринимается как органичное стилистическое единство.

В особенности хороши «Кошачьи колыбельные» (для голоса и трех кларнетов). И характер вокальной мелодии с частыми «глиссандо» — скольжениями голоса, и характер сопровождения, подчас как будто «сдвинутого» с привычного для слуха соотношения с голосом, — все это, думается, должно передать ту неопределенность интонирования, которая появляется, когда человек не то напевает песню «про себя», не то только приговаривает ее слова. И лишь в последней, четвертой колыбельной устанавливается четкий рисунок мелодии и проясняется гармония и фактура сопровождения (хотя и здесь оно далеко не традиционно).

Все это, как мы видим теперь, далеко опережало традиции своего времени[[1004]](#footnote-1005).

Приметы XX века, естественно, сказались в творчестве композиторов младшего поколения: С. Прокофьева и Ан. Александрова. Конечно, характер дарования этих композиторов весьма различен. Прокофьев — смелый, даже дерзкий новатор, Александров тоже новатор, но «умеренный» и изысканный. Прокофьев работает в самых разных жанрах, Александров почти не выходит за пределы камерной музыки — вокальной и инструментальной. При всех различиях, их поэтические симпатии довольно близки. Отдав дань различным поэтам-современникам — Бальмонту, Северянину, они в конце концов останавливают свой выбор на поэтах-акмеистах: А. Ахматовой и М. Кузмине.

Интерес к поэзии Ахматовой — большого и своеобразного поэта — не нуждается в особых разъяснениях. Ее стихи привлекали и продолжают привлекать музыкантов. Иное дело Кузмин. Это был поэт с очень определенной эстетической позицией, большой мастер, один из создателей русского свободного стиха — «верлибра». И сейчас ни одна статья, касающаяся проблем свободного стиха, не обходится без цитирования «Александрийских песен» Кузмина.

Эстетические взгляды поэта, во многом противоположные символизму, нашли выражение не только в его творчестве, но и в теоретических высказываниях, например в статье «О прекрасной ясности». «Есть художники, — писал Кузмин, — несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа. И есть другие — дающие миру свою стройность. Нет особой надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и целительнее первых»[[1005]](#footnote-1006).

Протест Кузмина против «хаоса и расщепленности духа» не был протестом с реалистических позиций. Только в очищении синтаксиса и лексики, по сути дела, и выразились призывы к «прекрасной ясности». Сам Кузмин остался эстетом, влюбленным в эпоху заката античности и в XVIII век.

Присущая Кузмину, при всем его ретроспективизме, влюбленность в краски, звуки, ароматы окружающего мира, видимо, и привлекла внимание Ан. Александрова к стихам этого поэта. На протяжении четырнадцати лет (1915 – 1929) {446} композитор написал четыре тетради романсов «Из “Александрийских песен” М. Кузьмина». Первая тетрадь «Александрийских песен» появилась в 1915 году и оказалась весьма интересным и новым явлением. Поэтическая форма «Песен» Кузмина ставила перед композитором особые задачи. «Песни», представляющие собой стилизацию лирики эллинистической эпохи, написаны свободным, нерифмованным и не укладывающимся в какую-либо метрическую систему стихом. Но при этом в них все-таки есть и поэтический ритм, и законченность композиции.

Каждая строка в «Александрийских песнях» функционально аналогична строке рифмованного и метризованного стихотворения. Соизмеримость строк большей частью достигается синтаксическим подобием их. Кроме того, песни Кузмина делятся и на крупные разделы, аналогичные строфам и иногда даже имеющие рефрен (например, стихотворение «Как песня матери»). Музыка придает «верлибру» Кузмина еще более ясную расчлененность, соизмеримость частей, структурную упорядоченность.

Проблема музыкальной декламации в «Александрийских песнях» привлекает такое же внимание композитора, как и проблема фортепианной фактуры, всегда отточенной, всегда образной, иногда почти превращающейся в фортепианное произведение.

Найденные принципы Александров развивает и в последующих тетрадях. При этом камерно-вокальное произведение превращается в вокально-инструментальную *поэму* с широко развитой партией голоса, с полнозвучной, симфонизированной партией фортепиано. А иногда оно становится ликующим дифирамбом солнцу, свету, жизни. Таковы, например, песни из второй тетради: «Как песня матери» и «Солнце, солнце». Эта полнота ощущения жизни очень выделяет песни Александрова среди лирики 1910‑х годов. И не случайно они — полвека спустя! — возрождаются в концертных программах советских певцов.

С. Прокофьев в первых своих зрелых произведениях обращается к другой ветви акмеизма: не к экзотическим, нарядным и красочным образам (присущим, конечно, не только Кузмину), а к образам поэзии Ахматовой, образам будничным, прозаичным по внешности и поэтичным по существу.

Но ахматовским романсам предшествовало создание вокальной «сказки» на прозаический в буквальном смысле слова текст. Это была сказка «Гадкий утенок» (по Андерсену), смелое и новаторское произведение Сергея Прокофьева.

В выбранной композитором сказке Андерсена о некрасивом птенце, превратившемся в прекрасного лебедя, многие чувствовали — и не без основания — автобиографический подтекст. «А ведь это он про себя написал, про себя!» — сказал А. М. Горький, услышав исполнение «Утенка»[[1006]](#footnote-1007). Так же воспринимал сюжет сказки и Б. В. Асафьев.

В сказке Андерсена мы ощущаем то простодушное и поэтическое восприятие мира, которое так характерно для детей и так привлекательно для художника. Сказка дала возможность Прокофьеву нарисовать цикл прелестных музыкальных картинок, в том числе и «портретов» обитателей птичьего двора. В то же время музыка отражает и второй план сказки, что особенно ясно слышно в уверенном торжествующем заключении:

Не беда в гнезде утином родиться,  
Было б яйцо лебединое.

В самой стилистике «Гадкого утенка» мы находим много принципиально важных для Прокофьева элементов: и предпочтение прозаического текста, и свободную форму «сквозного развития», лишь легко скрепленную разнообразными повторами, и вполне индивидуальную трактовку декламационного принципа и столь же индивидуальную изобразительность фортепианной партии, написанной очень лаконично и в то же время весьма картинной.

Повествовательный текст сказки, включающий лишь несколько фраз прямой речи, давал мало возможностей для создания музыкально-речевых характеристик. Но и эти скромные возможности использованы композитором, и ритм имеет здесь немаловажное значение. Стоит, например, сравнить восторженные восклицания птенцов «Как велик светлый мир!», размеренную речь рассказчика и тревожный вопрос наседки-утки: «Уж не индюшонок ли?», чтобы отчетливо представить себе всех «действующих лиц». При первом прослушивании музыкальная сказка Прокофьева производит впечатление «сквозной композиции», последовательно передающей образы текста. И действительно, этот принцип главенствует, но он гибко сочетается с принципом музыкальной повторности и симметрии, скрепляющим всю довольно большую композицию. В повествовании кристаллизуются темы-«лейтмотивы»: «тема лета», музыкально-речевая характеристика самого утенка, тема лебедей, увенчивающая собой конец сказки. {447} В большинстве случаев это краткие, лаконичные темы-характеристики, близкие по типу к оперным лейтмотивам или лейтинтонациям. Это, а главное — сосредоточенность внимания композитора на проблеме музыкально-характеристической интонации — позволяет считать сказку Прокофьева своего рода «оперой в миниатюре», концентрированным выражением его оперных принципов. Для своего времени «Гадкий утенок» — произведение уникальное. Только в 50 – 60 годах в советской вокальной музыке нашли продолжение эти остро-характеристические находки.

Новую ступень в развитии Прокофьева как вокального композитора обозначили собой его «Пять стихотворений А. Ахматовой». Цикл этот был написан в течение четырех дней (31 октября — 4 ноября 1916 года), что свидетельствует не только об увлеченности композитора, но и ясности замысла и уже о полном владении «тайнами» вокального письма. Напомним, что цикл создан уже после оперы «Игрок».

Цикл отличается цельностью, продуманностью, зрелостью во всем, начиная с выбора поэтического материала. Из лирики Ахматовой отобраны превосходные, очень поэтичные и тонкие лирические миниатюры, передающие поэзию простых и чистых чувств. Стихи Ахматовой привлекли Прокофьева, конечно, и незаурядным поэтическим мастерством. Оно сказывается не в версификаторской технике (по сравнению, например, с Бальмонтом и даже Северяниным, «инструментовка» стихотворений Ахматовой может даже показаться бедной), а в точности и тонкости выражения мысли и чувства.

Сюжетное развитие цикла ведет к трагической развязке, которая назревает постепенно, от романса к романсу. Только первый романс — «Солнце комнату наполнило» светел и безмятежен до конца. Его широкая, плавная мелодия, парящая на фоне хрустально-звенящей фортепианной партии, может служить типическим примером прокофьевской лирики, которую Асафьев очень метко сравнивал с «источником чистой ключевой воды, холодной и кристальной, вне чувственности и всякого рода накипи “измов”»[[1007]](#footnote-1008).

Во второй романс («Настоящую нежность…») уже прокрадывается предчувствие развязки. Нежная, задумчивая мелодия резко и неожиданно сменяется возгласом, полным боли и отчаяния.

Едва ли не лучший романс цикла — «Память о солнце». Детализация выразительности доведена здесь до предела. Так, например, лаконичный «поэтический пейзаж»:

Ветер снежинками ранними веет  
 Едва, едва

находит выражение в одном лишь музыкальном штрихе: легком, как дуновение, пассаже фортепиано, взлетающем вверх. В средней части мелодия никнет и превращается в произносимые вполголоса, как бы «про себя» декламационные фразы, партия фортепиано уходит в низкий регистр. И все же именно эти восемь тактов воспринимаются как психологическая кульминация романса, раскрывающая подтекст его в словах, полных скорби и раскаяния:

Может быть лучше, что я не стала  
 Вашей женой…

Романс «Память о солнце» воплощает лучшие и типичнейшие черты всего цикла — тонкий психологизм, значительность, весомость каждой детали и то, что можно назвать «скрытым драматизмом», угадывающимся в простых словах и совсем не патетических интонациях. Романс «Здравствуй!» воспринимается как продолжение предыдущего: наиболее важные, образные его интонации являются модификацией уже появляющихся в романсе «Память о солнце».

Последний романс — «Сероглазый король», не связанный сюжетно с предшествующими, посвящен, однако, той же теме любви и смерти. «Безысходная боль» вечной разлуки скрыта здесь глубоко, о смерти возлюбленного рассказано спокойными словами постороннего человека, а значение этой гибели для «лирической героини» раскрыто не столько в тексте, сколько в подтексте стихов:

Дочку мою я сейчас разбужу,  
В серые глазки ее погляжу.  
А за окном шелестят тополя:  
«Нет на земле твоего короля!»

И не случайно именно эти слова Прокофьев выбирает для эмоциональной кульминации романса, звучащей пианиссимо, под стать всему сдержанному, затаенному тону повествования. Только траурные гармонии вступления и заключения, в которых как будто слышны отголоски православной панихиды, раскрывают трагизм эпилога.

### **{****448}** \* \* \*

В нашем обзоре затронуто лишь небольшое количество художественных явлений. Каждое из них при желании можно было бы окружить серией «спутников». Картина стала бы полнее, но контуры ее не изменились бы.

Отобранные нами наиболее типичные произведения показывают, как разнообразны и плодотворны были стилистические искания композиторов в этот период. Но наряду с приобретениями, обогащавшими и оттачивавшими художественную форму романса, одно его качество, которое Асафьев называл «общительностью», постепенно и неуклонно ослабевало. Романс все заметнее становился «искусством для немногих».

Вновь завоевать «общительность» — выпало на долю уже советских композиторов, и на это потребовались десятилетия. Только тогда стало возможно использовать стилистические достижения предреволюционных лет: чуткость интонирования стиха, гибкость ритмики, выразительность фактуры, — приложив все это уже к совсем иному материалу.

## **{****449}** Концертная жизнь *Л. Н. Раабен*

Концертная жизнь России 1907 – 1917 годов отразила ту идейную дифференциацию, которая наметилась в мировоззрении и эстетических позициях русской интеллигенции в предоктябрьское десятилетие. Именно в эти годы в концертных залах зазвучали, вызывая ожесточенные споры, произведения французских импрессионистов, Густава Малера, Макса Регера, а из русских композиторов И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, поздние произведения А. Н. Скрябина. В концертных залах возникала не раз весьма накаленная атмосфера, а подчас (как, например, на некоторых исполнениях музыки Прокофьева) и настоящие общественные скандалы.

Отметим также исключительную разнородность концертных организаций. В России в это время действовали учреждения высокопрофессиональные, имевшие огромное общественное значение, рассчитанные на широкие круги музыкально-образованной интеллигенции (Русское музыкальное общество, частные антрепризы А. И. Зилоти, С. А. Кусевицкого), и замкнутые объединения, жившие жизнью музыкальной элиты. Существовали и сугубо демократические организации типа культурно-просветительских учреждений и клубов на фабриках и заводах, в рабочих кварталах городов.

Концертные программы того времени поражают многообразием жанров и форм, интересом к явлениям мировой музыкальной культуры разных эпох и стран — от Ренессанса до современности. Эта широкоохватность концертного репертуара — одно из характернейших явлений русской художественной культуры тех лет.

Музыкально-просветительская деятельность концертных учреждений стала в те годы особенно широкой и многогранной. Идея распространения музыкального образования в различных слоях русского общества была характерна для всех музыкальных институтов старой России. В условиях демократической атмосферы 60‑х годов XIX века она часто обретала социально-гражданственную направленность. В XX веке у многих деятелей русской культуры она превратилась в своеобразное надсоциальное «культуртрегерство», отразившее либеральные идеи русской интеллигенции. Это «культуртрегерство» преобладало в официальных концертных учреждениях и крупнейших частных антрепризах (Зилоти, Кусевицкого и других). В фабрично-заводских просветительских организациях и клубах (особенно руководимых большевиками) культурно-просветительной работе придавалось остро-гражданственное и даже революционно-политическое значение.

Хочется напомнить, что в описываемый период, особенно в предвоенные годы, заметно повышается роль русских музыкантов-исполнителей в развитии мировой художественной культуры. Специально останавливаться на этой интереснейшей теме мы не сможем, так как она требует самостоятельного исследования и выходит за рамки настоящего труда.

В предоктябрьское десятилетие самой мощной и разветвленной концертной организацией по-прежнему оставалось Русское музыкальное общество (РМО), имевшее к 1907 году отделения в 34 городах, а к 1914 году — в 55‑ти. В крупных центрах, в Петербурге и Москве Общество давало от восьми до десяти симфонических концертов в сезон, длившийся с середины сентября по апрель. Кроме симфонических, проводилась серия камерных вечеров, или, как тогда говорилось, «собраний». Сверх абонементных {450} бывали «экстренные» вечера — обычно в честь какого-нибудь юбилея, крупной музыкальной даты, приезда выдающегося концертанта. Ежегодно проводилось не меньшее, а то и большее количество «общедоступных» симфонических и камерных вечеров.

В деятельности этой, некогда столь живой и активной общественно-музыкальной организации, однако, все больше усиливается тот процесс академизации, который наметился в ней уже в предшествующие годы. Десятилетиями складывавшиеся принципы составления программ постепенно устаревали, их содержание в известной степени стало рутинным. И если уже в начале века их академичность вызывала протест, то обостряющаяся в новом периоде идеологическая борьба приводит к гораздо более резким нападкам на РМО. Концерты Общества называют «усыпальницей» музыкального искусства, протестуют против их отстранения от явлений современной музыкальной жизни.

Нельзя сказать, что РМО, организация действительно громоздкая и неповоротливая, а, кроме того, руководимая консервативной дирекцией, не пыталась вовсе приблизиться к современности. Неверно было бы думать также, что художественная сторона его концертов вообще находилась на низком уровне. Речь может идти лишь о неудовлетворительном качестве отдельных вечеров. Даже временная антреприза К. Шредера, заменившая в связи с революционными событиями на два года симфонические собрания Петербургского отделения РМО, ознаменовалась несколькими крупными событиями. В концертах Шредера выступил в 1907 году Густав Малер, продирижировавший своей Пятой симфонией; Оскар Фрид провел Седьмую симфонию Брукнера, немецкий дирижер Густав Брохер — поэму Рихарда Штрауса «Жизнь героя». Брукнер, Малер, Штраус являлись как раз теми композиторами, творчество которых интенсивно «осваивалось» в ту пору русской публикой.

Весьма интересными были и симфонические собрания РМО, возобновившиеся в 1908 году. В них принимали участие выдающиеся отечественные и иностранные дирижеры[[1008]](#footnote-1009) крупные певцы, инструменталисты.

В камерные собрания Общества буквально вдохнул новую жизнь квартет герцога Мекленбургского, приглашенный на постоянную работу в 1908 году[[1009]](#footnote-1010). Об этом ансамбле А. В. Оссовский отзывался как об одном из лучших в мире, сравнивая его со знаменитым Чешским квартетом и брюссельским квартетом Шерга. Оссовский пишет, что в соревновании с ними русский квартет в каждой заграничной поездке склоняет слушателей на свою сторону. В Англии его успех был таким, каким не пользовался ни один из квартетов со времен иоахимовского. В игре квартета, говорит далее Оссовский, пленяет редкая красота тона, теплота передачи, тонко воспитанный вкус, сочетающийся с благородным блеском игры, законченность отделки, изящество, мягкость и гибкость линий, «имеющих в себе нечто женственное»[[1010]](#footnote-1011). Репертуар квартета был почти исключительно классический. Произведения новых композиторов исполнялись редко.

В консерваторских программах камерных собраний РМО до 1913 года продолжали выступать с огромным успехом А. Есипова и Л. Ауэр с сонатными циклами. Даже много лет спустя В. Г. Каратыгин с восторгом вспоминал вечера Ауэра и Есиповой: «… их совместная передача классической музыки давала впечатление идеальной чистоты стиля, абсолютной стройности и цельности художественной концепции, ансамбля редкой красоты»[[1011]](#footnote-1012). После кончины Есиповой Ауэр вплоть до Февральской революции продолжал выступать с Ириной Энери.

Программы симфонических и камерных собраний РМО хотя и не отличались особенной новизной, но были весьма серьезными. Неоднократно проводились Обществом циклы так называемых «исторических концертов»: в сезон 1907 – 1908 годов — цикл И. Гофмана по истории фортепианной музыки; в сезон 1909 – 1910 годов — камерно-симфонический цикл, охвативший период развития музыки от Доменико-Габриэли до Берлиоза и Листа; в сезон 1913 – 1914 годов — цикл фортепианных вечеров пианиста Г. Гальстона «От Баха до Брамса», в сезон 1913 – 1914 годов — еще один цикл из шести вечеров[[1012]](#footnote-1013). Концерты эти, исполненные блистательными {451} мастерами, отличались исключительно высоким художественным уровнем.

Программы «общедоступных» концертов[[1013]](#footnote-1014) были не менее серьезны, чем абонементные. В концертах РМО, например, исполнялись сочинения Баха, Генделя, симфонии Бетховена, Шумана, Берлиоза, Брамса, Чайковского, Глазунова, современных композиторов — д’Энди, Шабрие, Форе. Одна из программ сезона 1909 – 1910 года содержала трилогию д’Энди «Валленштейн», Вторую симфонию Скрябина, «Симфонический пролог к трагедии» Макса Регера, «Трагическую увертюру» Брамса.

В значительной степени академизировались и «беляевские» концертные организации — «Русские симфонические концерты» и «Русские квартетные вечера». Основанные М. П. Беляевым еще в прошлом веке, они продолжали функционировать до 1916 года, однако в последнее десятилетие своего существования большого общественного значения уже не имели. Главной их целью была демонстрация сочинений кучкистов и композиторов, примыкавших к беляевскому содружеству. Известная отстраненность «Русских концертов» от новейших течений значительно суживала их слушательскую аудиторию. К тому же далеко не всегда находилось на высоте само качество исполнения.

Московское РМО имело ту же структуру, те же формы концертов, что и Петербургское; на его вечерах выступали те же исполнители, с теми же программами. Однако в его деятельности была своя специфика. Так, в программах гораздо большее внимание уделялось московским композиторам — Чайковскому, Танееву, Рахманинову. Самое же главное — Московское Отделение, относительно удаленное от «чиновной» дирекции петербургского отделения РМО, являлось организацией более демократичной. Последнее сказалось, например, в осуществлении серии «Общедоступных исторических концертов», имевших ярко выраженную воспитательно-просветительскую направленность. Они проводились регулярно, начиная с сезона 1907 – 1908 года. Инициаторами их были С. Н. Василенко и Ю. С. Сахновский. Характеризуя эти концерты, Н. Д. Кашкин писал: «До сих пор у нас процветали только симфонические концерты Русского музыкального и Филармонического обществ. Но эти концерты существовали только для избранных. Разовых билетов на эти концерты достать было невозможно, так как самый дешевый стоит 5 руб. … Молодые композиторы гг. Сахновский и Василенко пришли на помощь средней публике, жаждущей музыки, разумных развлечений. Они дают целый ряд симфонических концертов, причем плата за места будет поистине грошовая. По словам Ю. С. Сахновского, если не ошибаюсь, первый ряд будет стоить 1 – 2 руб.»[[1014]](#footnote-1015).

Успех исторических концертов был столь велик, что в следующие годы их количество пришлось увеличить до десяти и они собирали переполненные залы.

В 1907 – 1917 годах крупнейшей после РМО концертной организацией Москвы считалось Филармоническое общество. В его концертах участвовали Менгельберг, Моттль, Вейнгартнер, Никиш, Коутс. 30 октября 1910 года Коутсом впервые в Москве была исполнена сюита из балета И. Стравинского «Жар-птица». Здесь же 6 ноября 1910 года дирижировал Г. Форе (с участием Э. Изаи); серию выступлений в камерных концертах провели Казальс с Зилоти.

РМО и Филармоническому обществу — этим старейшим общественным музыкальным организациям России, в известном смысле противостояли частные антрепризы А. И. Зилоти и С. А. Кусевицкого.

Особенно большое значение для музыкальной жизни Петербурга в 1907 – 1917 гг. имела антреприза А. И. Зилоти. Ее общественную роль превосходно охарактеризовал Н. Финдейзен в статье, посвященной десятилетию существования «Концертов Зилоти»: «Учреждение их явилось логическим дополнением, вернее, даже противовесом, — писал он, — к падавшим в то время концертам Музыкального общества. Вскоре затем, после знаменательных событий 1905 – 1906 годов, они стали безусловно доминировать в нашей музыкальной жизни и, наконец, в последние годы, высоко подняв интерес к симфонической музыке, вызвали художественное соревнование и в других концертных учреждениях: и РМО снова, гораздо более энергично стало восстанавливать свое “концертное {452} реноме”, а наряду с симфоническими собраниями последнего выросли еще новые концерты крупного масштаба — С. Кусевицкого»[[1015]](#footnote-1016).

«Концерты А. И. Зилоти» были необычайно живым откликом на запросы публики. В них господствовали смешанные программы с широким охватом произведений разных эпох и стилей. Зилоти, кроме того, очень заботился о том, чтобы программа была привлекательной, интересной: «на нервом плане забота об интересной, новой или художественно содержательной программе, на втором — солисты», — писал Финдейзен. За эту тенденцию «во что бы то ни стало» привлечь публику Зилоти получал немало упреков. Особенно доставалось ему от А. Н. Римского-Корсакова, сурового и требовательного главы журнала «Музыкальный современник»[[1016]](#footnote-1017).

Однако в своей высокопринципиальной художественной позиции Римский-Корсаков не учитывал запросов публики, которые Зилоти определял безошибочно. Зилоти оправдывают в его политике и те воспитательные цели, которые он перед собой ставил, составляя самые пестрые программы. Для Зилоти это было осознанным действием, направленным на пропаганду серьезных художественных произведений. 10 – 23 июля он писал А. В. Оссовскому: «… идя *только* слушать Шаляпина, толпа *его слушая*, услышит кантату Рахманинова и Вагнера; вот эта-то самая толпа, пустая толпа, уйдет из концерта *больше образованная*, чем *шла* в концерт, — и это-то меня и “*reizt*”! (прельщает — нем. — *Л. Р*.)»[[1017]](#footnote-1018).

Просветительская деятельность Зилоти отличалась исключительной активностью. Начав с абонементных концертов, он стал давать позднее «общедоступные» симфонические концерты, а с 1915 года и бесплатные «народные концерты» (без оркестра, с переложениями симфонических произведений для двух роялей в четыре руки). На них мог прийти каждый желающий и опустить в кружку у входа деньги, а если таковых нет — прослушать музыку бесплатно. Притом он заботился, чтобы качество народных концертов не уступало абонементным. Зилоти привлек к участию в них А. В. Оссовского, крупного музыкального критика и широко эрудированного ученого, который писал пояснения, помогал ему при разработке программ, а иногда выступал в «народных концертах» и в качестве лектора.

Концерты Зилоти не имели себе равных в России по количеству выдающихся исполнителей, которые в них участвовали[[1018]](#footnote-1019). Обладая связями {453} с музыкантами всего мира, Зилоти постоянно привлекал многих из них в Россию на гастроли. В значительной степени именно благодаря Зилоти сюда приезжали Никиш[[1019]](#footnote-1020), Вейнгартнер, Менгельберг, Моттль, Изаи, Тибо, Казальс. Изаи концертировал здесь почти ежегодно с 1903 по 1912 год, Казальс — с 1905 по 1913: в трех сезонах (1905 – 1906, 1911 – 1912, 1912 – 1913) принял участие Ж. Тибо. У Шаляпина даже в его контракте с дирекцией императорских театров имелся пункт, согласно которому он имел право на любое число выступлений в концертах Зилоти.

Камерные собрания Зилоти отличались от концертов РМО тем, что главное внимание было обращено не на квартетный жанр, а на смешанные виды фортепианного ансамбля. Однако и в концертах Зилоти участвовали французский квартет Л. Капе и русский — герцога Мекленбургского. Кроме того, с концертами Зилоти были связаны гастроли в Петербурге ансамбля парижского «Общества старинных инструментов». Перечисленного вполне достаточно, чтобы представить себе, сколь художественно насыщены были концерты Зилоти.

Программы его концертов не оставались неизменными. В их содержании отражалась смена художественных вкусов как самого их устроителя, так и слушательской аудитории. В русской музыке симпатии Зилоти первоначально были в большой степени сосредоточены на Чайковском, но в 1907 – 1917 годы сочинения последнего начинают занимать сравнительно малое место. К кучкистам Зилоти никогда не тяготел, за исключением Римского-Корсакова, зато Глазунова любил и много исполнял. Очень часто в концертах Зилоти исполнялись сочинения Рахманинова, а с 1911 года — Скрябина. Скрябиным Зилоти в эти годы страстно увлекся[[1020]](#footnote-1021).

Зилоти сделал немало и для пропаганды творчества таких композиторов, как П. Метнер, М. Штейнберг, М. Гнесин, исполнял он и сочинения И. Стравинского, С. Прокофьева, хотя нельзя сказать, что был их почитателем. В его концертах впервые были исполнены по рукописи «Фантастическое скерцо», «Фейерверк» (24 января 1909 года) и сюита из «Жар-птицы» Стравинского (9 октября 1910). После 1914 года Зилоти часто исполнял «Весну священную» и много сделал для продвижения на сцену оперы Стравинского «Соловей»[[1021]](#footnote-1022).

Музыку Прокофьева Зилоти оценил не сразу. Так произошло со Вторым фортепианным концертом, который Зилоти первоначально отказался исполнить, что вызвало охлаждение между ним и композитором, не преодоленное даже после того, как Прокофьев в концерте Зилоти впервые исполнил «Скифскую сюиту» («Ала и Лоллий»), вызвавшую бурную общественную реакцию[[1022]](#footnote-1023). Из произведений Прокофьева в концертах Зилоти была исполнена кроме того Симфониетта (24 октября 1915 года), а 27 ноября 1916 года Зилоти посвятил Прокофьеву весь камерный вечер. Но в общем горячим адептом музыки этого композитора Зилоти так и не стал и явно предпочитал Прокофьеву Скрябина.

В отношении иностранных авторов эволюция вкусов Зилоти шла от немецких композиторов (Вагнера, Регера, Шиллингса), английских (Эльгара), американских (Лефлера) и финна Сибелиуса к новофранцузской школе (Дебюсси, Шоссону, Равелю, Дюка, Роже-Дюкассу). Интерес его к французским симфонистам, в пропаганде произведений которых в России Зилоти сыграл огромную роль, особенно возрос у него к 1910 году.

Особо нужно сказать об исключительной роли Зилоти в популяризации творчества И.‑С. Баха. Об этом уже писалось в первой части настоящего издания. Однако нам придется и здесь вернуться к данному вопросу, чтобы стало яснее, как развивалось «бахианство» Зилоти в 1907 – 1917 годах.

Во второй половине XIX века вообще господствовала «бетховенская», а не «баховская» традиция и интерес к творчеству Баха был очень ограниченным. На рубеже XX столетия начинается поворот к Баху, что и почувствовал Зилоти. Он постепенно подготавливал публику к восприятию музыки этого композитора. Первоначально Зилоти довольствовался включением в программы отдельных баховских сочинений и только с 1907 года начал давать {454} вечера, составленные исключительно из произведений Баха. После первого такого опыта (симфонический концерт 17 ноября 1907 года) рецензия была достаточно осторожной в оценках возможностей исполнительской трактовки и слушательского восприятия баховских произведений в течение всего вечера[[1023]](#footnote-1024).

Но уже в 1908 году появляется рецензия совсем иного рода: «А. Зилоти должен быть счастлив, пожиная добрые плоды своих художественных стремлений: он приучил публику слушать Баха, научил любить его. И думается нам, что, объяви он концерт, в котором П. Казальс сыграл бы только две сюиты старого Баха, зал консерватории был бы так же переполнен публикой, как и в среду 26 ноября»[[1024]](#footnote-1025).

За первые десять лет (с 1904 по 1914 год) в концертах Зилоти было исполнено множество произведений Баха[[1025]](#footnote-1026).

В 1914 – 1916 годах состоялись органные вечера, где выступал органист Я. Я. Гандшин. Они включали не только инструментальные произведения, но и хоралы, для чего устроители концертов выпускали аннотации с текстом и выписанными хоральными мелодиями.

Кроме Баха Зилоти познакомил Петербург с четырьмя Concerti grossi Г. Генделя, с творчеством А. Вивальди, Ф. Э. Баха и других композиторов XVII – XVIII веков. Что касается произведений венских классиков, то они в его концертах занимали относительно скромное место, особенно Гайдн и Моцарт. Несколько большее внимание отводилось Бетховену, но и то в смешанных программах. За первые десять лет антрепризы Зилоти провел только два симфонических вечера, целиком отданных Бетховену (дирижировал А. Никиш), два вечера камерной музыки дал квартет Л. Капе и один сонатный вечер провел с П. Казальсом сам Зилоти.

В целом концертная деятельность Зилоти должна быть оценена весьма положительно. Его антреприза, несомненно, сыграла большую и плодотворную культурно-просветительскую роль в музыкальной жизни Петербурга первых десятилетий XX века.

Выдающимся художественным явлением, родившимся в Москве, но обретшим всероссийское значение, стала антреприза Кусевицкого.

С. А. Кусевицкий, в прошлом известный виртуоз-контрабасист, в 1905 году женился на дочери миллионера К. Ушакова и получил в свое распоряжение громадное состояние. Уехав в Германию, он обучался там некоторое время дирижерскому искусству у А. Никита, и вскоре о нем заговорили, как о дирижере, подающем большие надежды. В 1908 году Кусевицкий вернулся в Москву и основал собственную концертную антрепризу, музыкальное издательство и нотный магазин. Антреприза начала действовать с 1909 года. Каждый зимний сезон давалась серия абонементных и несколько внеабонементных симфонических и камерных концертов. С 1911 года к ним прибавились «народные», то есть общедоступные, концерты.

Антреприза Кусевицкого отличалась, однако, некоторыми особенностями. Ее концерты проводились не только в Москве, но и в Петербурге (с аналогичными программами). Самое же главное — Кусевицкий сформировал собственный симфонический оркестр. О значении этого факта можно судить по следующим данным: в Москве в сезон давалось до 50‑ти симфонических концертов, а был в ней только один постоянный оркестр — оперный, Большого театра. «Он превосходен — спору нет. Но он занят своим прямым делом, и ему некогда заниматься на стороне. Все концертные учреждения Москвы страдали от этого “соотношения” с оркестром Большого театра. В те дни, когда он был сколько-нибудь серьезно занят в театре, никакой симфонический концерт не мог состояться. Приходилось набирать лиц со стороны, случайных, плохо сыгравшихся: от этого страдал ансамбль и художественное впечатление целого»[[1026]](#footnote-1027).

В короткое время под руководством Кусевицкого оркестр стал первоклассным коллективом. Уже через два‑три года он оценивался как один из лучших русских оркестров: «Инструменты почти сплошь прекрасно звучат. Не легко было бы найти в России другой оркестр с таким же редким подбором хотя бы струнных… Удачно представлен у Кусевицкого и другой неблагодарнейший оркестровый элемент: деревянные духовые»[[1027]](#footnote-1028).

Кусевицкий совершил со своим оркестром две большие гастрольные поездки по городам России. После гастролей В. И. Сафонова с ученическим оркестром консерватории, объездившим в начале 900‑х годов среднерусские провинциальные города, это были следующие в {455} истории русской музыкальной жизни симфонические гастроли с участием оркестрового коллектива. Они примечательны размахом и художественной содержательностью программ. В первое турне по волжским городам — от Твери до Астрахани — выехало 65 оркестрантов; солистом был Скрябин. Кусевицкий пригласил также писателей, корреспондентов иностранных и русских газет, чтобы они давали регулярные публикации в прессе. Безусловно, во всем ощущался привкус рекламы, однако, так или иначе, в Рыбинске, Ярославле, Костроме, Казани, Самаре, Саратове, Симбирске прозвучали Пятая симфония Чайковского, «Садко» и «Шехеразада» Римского-Корсакова, Третий антракт из «Орестеи» Танеева, увертюра к «Мейстерзингерам» Вагнера, «Эгмонт» и Седьмая симфония Бетховена, «Прелюды» Листа.

Концерты Кусевицкого блестяще обставлялись. Большей частью он дирижировал сам, но иногда у него выступали О. Фрид, А. Никиш, Г. Фительберг и некоторые другие дирижеры. Ораториальные произведения, как правило, исполнялись хором Архангельского (или Юхова), участвовали выдающиеся солисты[[1028]](#footnote-1029).

В отличие от Зилоти, Кусевицкий сравнительно малое внимание уделял Баху, зато постоянно обращался к Бетховену, особенно к Девятой симфонии. В сезон 1911 – 1912 года он провел полный цикл бетховенских симфоний.

Это было для тех лет смело, но отвечало потребности времени, усиливавшемуся интересу к Бетховену. В XIX веке бетховенские симфонические циклы не проводились в России ни разу, а в XX веке до Кусевицкого такой цикл был осуществлен всего один раз — летом 1911 года К. Сараджевым в Москве в Сокольниках. Но Сараджев исполнял симфонии Бетховена в течение всего летнего сезона, включая в программы произведения других композиторов. Кусевицкий же продирижировал их подряд в течение четырех вечеров, с однодневным перерывом. К симфониям добавлялись концерты (концерт для скрипки, Пятый концерт для фортепиано с оркестром), увертюры.

Тяга к монументальным формам музыки и к циклам была вообще знамением времени, и Кусевицкий великолепно ощущал эту потребность. В 1912 году он провел новый цикл из симфоний Чайковского (до него такой же цикл в 1904 году был осуществлен А. Никишем). В антрепризе Кусевицкого цикл повторялся дважды при переполненных залах — не только в Москве, но и в Петербурге.

Кусевицкий стал выдающимся интерпретатором симфонической музыки Скрябина. Ему принадлежит заслуга первого исполнения «Прометея» — 2 марта 1911 года в Москве, с участием автора, исполнившего партию фортепиано (в программе была также Вторая симфония Скрябина). Через неделю «Прометей» был повторен в Петербурге.

В 1915 году Кусевицкий исполнил в первый раз кантату С. Танеева «По прочтении псалма», а после смерти композитора повторил ее вновь.

Программы концертов Кусевицкого большей частью интересны и содержательны, причем в некотором отношении он устанавливал новые для той эпохи принципы их построения. Новым было сопоставление музыкального творчества разных эпох, например XVII – XVIII веков и современности (что в наше время практикуется постоянно). Когда в концерте 26 октября 1911 года в первом отделении прозвучали сочинения Монтеверди, Баха, Генделя, Бетховена, а во втором — Симфония ми мажор Глазунова, это было расценено как несовместимая стилевая чересполосица и вызвало резкий отпор. Казалось странным, как можно дать такое сопоставление[[1029]](#footnote-1030).

Первым исполнил Кусевицкий и поэму Н. Я. Мясковского «Аластор» (на слова Шелли). В пространной статье Игорь Глебов выразил ему глубокую благодарность за идею познакомить публику «с новым интересным произведением талантливого композитора»[[1030]](#footnote-1031).

Вплоть до Февральской революции в Петербурге продолжала действовать «меценатская» антреприза графа А. Д. Шереметева, основанная еще в 1882 году. На свои средства граф Шереметев давал «Общедоступные симфонические концерты» с участием симфонического оркестра и хора. В 1910 году он основал, кроме того, «Музыкально-историческое общество» своего имени, которое устраивало бесплатные лекции-концерты по истории музыки. Общество было закрыто в 1915 году[[1031]](#footnote-1032).

«Общедоступные концерты» проходили не всегда на достаточно высоком художественном уровне в смысле исполнения, но по программам {456} были чрезвычайно интересны. Шереметев включал в них, помимо симфоний, и крупные кантатно-ораториальные произведения. Только в сезон 1907 – 1908 года в его концертах прозвучали «Торжественная месса» Бетховена[[1032]](#footnote-1033), IV симфония Брукнера, Magnificat Баха. По свидетельству Оссовского, пропаганду творчества Баха в Петербурге Шереметев начал даже раньше Зилоти[[1033]](#footnote-1034).

Активную роль в Петербурге играл Придворный оркестр. Раньше его деятельность была скована обслуживанием двора. С величайшим трудом оркестр добился права давать открытые городские концерты, да и то первоначально только в целях ознакомления слушателей с произведениями, находившимися в библиотеке оркестра. Его концерты назывались: «Оркестровые собрания музыкальных новостей». Оркестр должен был, читая почти с листа (с одной репетиции), исполнять «музыкальные новости». Ясно, что подобное исполнение не позволяло проявиться художественным возможностям коллектива. В программы его концертов попадало, кроме того, много серых, малохудожественных произведений.

В 1908 году концерты оркестра были перенесены в Большой зал Петербургской консерватории и зал Дворянского собрания, т. е. в центральные залы столицы. Наряду с Гуго Варлихом, дирижером профессионально крепким, но не ярким, концерты стал проводить Артур Никиш. Проработав с оркестром с 1908 по 1911 г., Никиш превратил его в первоклассный коллектив. Прежняя идея исполнения «новостей» отпала. В программы вошли произведения Бетховена, Берлиоза, Вагнера, Мендельсона, Брамса, Листа, Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Скрябина и других выдающихся композиторов. Придворный оркестр познакомил Петербург с ранними сочинениями И. Стравинского. 22 февраля 1908 года под управлением Гуго Варлиха были исполнены Симфония и симфоническая сюита «Фавн и пастушка»[[1034]](#footnote-1035).

С 1912 по 1915 год Придворный оркестр провел пять крупных симфонических циклов со вступительными лекциями (в одном из них лекцию прочел А. Пащенко, впоследствии видный советский композитор)[[1035]](#footnote-1036).

Из петербургских концертных организаций камерного типа назовем еще «С.‑Петербургское общество камерной музыки». К 1910‑м годам XX века оно, может быть, еще сильнее, чем РМО, академизировалось, превратившись в замкнутую организацию с узким кругом слушателей. Квартетные вечера Общества отчасти спасали лишь хорошие исполнители. При Обществе действовал высокопрофессиональный квартет в составе В. Г. Вальтера, Г. Э. Кенига, А. Ф. Юнга и Ф. Ф. Берра.

Интересной и своеобразной концертной организацией Москвы были «Музыкальные выставки», идея которых заключалась в демонстрации новых произведений преимущественно московских композиторов (изредка исполнялись и сочинения немосквичей). Инициатором «Выставок» явилась известная московская певица М. А. Дейша-Сионицкая. Ее начинание нашло горячий отклик; в «выставках» приняли участие крупнейшие московские деятели — музыкальные критики, композиторы и исполнители. Первая «выставка» состоялась в 1907 году. Одна из ее программ, в честь приезда в Москву Я. Сибелиуса, была отдана финской музыке. Обычно же исполнялись русские произведения. Именно на одной из выставок (13‑й, 21 февраля 1910 года) Москва познакомилась с С. Прокофьевым, сыгравшим свои ранние фортепианные пьесы (ор. 1 и ор. 2). В «Русском слове» Кашкин откликнулся на эти произведения сочувственной статьей[[1036]](#footnote-1037).

«Выставки» продолжались по 1913 год. Следующая своеобразная концертная организация Москвы — «Дом песни». Идея его создания принадлежала знаменитой камерной певице М. А. Олениной-д’Адельгейм. Он был открыт {457} в 1908 году и по замыслу организаторов должен был раскрывать перед слушателем все аспекты развития песенного жанра в мировом искусстве. В первом концерте был исполнен шубертовский цикл «Прекрасная мельничиха» и русские народные песни в сопровождении хора мальчиков; во втором концерте, темой которого была «Жизнь песни», певица исполнила произведения Г. Вольфа, Шумана, Балакирева, Даргомыжского, Форе, Шуберта, Бородина; третий вечер (1909) был посвящен Глюку. За первый сезон 1908 – 1909 года в «Доме песни» состоялось 13 вечеров. Из них четыре сопровождались лекциями. «В любой программе вечера “Дома песни”, в каждой мелочи, в каждой детали была видна любовь к искусству, сознание культурной миссии художника»[[1037]](#footnote-1038). С сезона 1909 – 1910 гг. при «Доме песни» стали давать уроки пения и читать лекции «по истории и теории лирики» и по развитию песни, русской и немецкой. Программы отличались продуманностью, а подчас и оригинальностью замыслов. Например, в первом вечере сезона исполнялись романсы разных композиторов на слова Гете: Бетховена, Шумана, Метнера, Шуберта, Листа, Вольфа. «Дом песни» устраивал конкурсы на лучшие переводы текстов зарубежной песенной лирики и выпускал периодически сборники произведений с премированными переводами.

До 1912 года в Москве продолжал действовать кружок М. С. и А. М. Керзиных. Направление кружка в общем осталось прежним. Современные «левые» течения в нем не признавались, предпочтение отдавалось Чайковскому, Бородину, Мусоргскому, Танееву, Кюи, Рахманинову.

Исключительно богато и многообразно было представлено русское хоровое исполнительство. Существовали многочисленные церковные хоры, среди которых особенно выделялись петербургская Придворная певческая капелла и московский Синодальный хор. Было множество светских хоров, начиная от любительских рабочих хоров до высокопрофессиональных коллективов типа хора А. А. Архангельского.

Русское хоровое исполнительство наследовало давние и прочно сложившиеся традиции, которые, однако, в XX столетии значительно обновились, видоизменив свой характер и свою направленность. Укажем прежде всего на неизмеримо большую, чем в XIX веке, роль хоров в концертной жизни. Ежегодно в Петербурге и Москве давалось множество хоровых концертов, в которых исполнялась церковная и светская музыка, кантатно-ораториальные произведения, мессы и мотеты, и это помимо постоянного участия хоров в симфонических программах РМО, Зилоти и Кусевицкого.

В хоровом исполнительстве наметились три основные репертуарные линии, которые влекли за собой и специализацию коллективов. Первая включала все виды русской церковной музыки, начиная от знаменного роспева и кончая духовными концертами русских композиторов. Вторая — оратории и кантаты, старинную полифоническую музыку, мессы, реквиемы, мотеты. Третью можно условно назвать «фольклорной»; основу ее составляли русские народные песни, к которым в описываемый период прибавились городские фабричные (а в рабочих хорах и революционные) песни.

Остановимся сперва на деятельности церковных хоров.

Еще в 1902 году А. А. Архангельский учредил «Церковно-певческое благотворительное общество», объединившее все петербургские церковные хоры в единую организацию. Общество просуществовало до 1917 года, ежегодно давая 2 – 3 грандиозных концерта в зале Дворянского собрания из сводных хоров, численность которых доходила до 500 человек. Исполнялись крупные ораториальные произведения русских церковных композиторов — Березовского, Бортнянского, Бобринского, Сахновского, Гречанинова, Чеснокова и др. Управлял хором обычно сам Архангельский.

Было немало и любительских духовных хоров, например в Петербурге хор «Кружка любителей церковного пения при братстве пресвятой Богородицы». Последним в 1910 году был проведен цикл по «истории духовного концерта». Хором дирижировал Копылов.

Чем объяснить такое внимание со стороны широкой публики к русской церковной хоровой музыке? Наименьшее значение здесь имели религиозные мотивы. Церковная музыка воспринималась как художественное явление, а главное, если говорить о старинных напевах, — как часть русской народной культуры, отразившей определенные стороны народного мировоззрения. Кроме того, церковные жанры и крупные ораториальные формы именно в эту пору привлекали к себе большое внимание ряда выдающихся русских композиторов, что также способствовало популярности этого рода музыкального искусства.

Общественная концертная практика накладывала свою печать даже на церковные хоровые коллективы, превращая их в своеобразные концертные учреждения особого профиля. Участие {458} церковных хоров в концертной жизни было не одинаковым. Например, петербургская Придворная певческая капелла в открытых концертах со светской программой выступала редко — не более двух-трех раз в год, что, конечно, снижало общественное значение ее деятельности. Художественный же уровень ее исполнения был очень высок. Мастерство Капеллы особенно высоко поднял М. Г. Климов, выдающийся хормейстер, вставший во главе хора в 1913 году.

Гораздо более общественно-активным был московский Синодальный хор. В 1911 году он концертировал в Петербурге, а затем выезжал на гастроли за границу. В течение трех вечеров Синодальный хор дал картину развития церковной музыки в России. После Германии следовали гастроли в Австрии и Италии, где искусство русских певчих высоко оценили Тосканини и Сгамбати, а регент Сикстинской капеллы Лоренцо Перрози заявил, что его капелле далеко до исполнения Синодального хора[[1038]](#footnote-1039).

Репертуар хора включал старинные песнопения русской церковной музыки, крупные духовные концерты русских композиторов, труднейшие произведения мировой классики: Палестрины, Орландо Лассо, Баха («Страсти по Матфею», месса си минор), Моцарта («Реквием»), новые сочинения русских авторов («Литургия» Рахманинова, хоры Кастальского).

Особенно часто выступал хор Архангельского. Он использовался всеми крупными петербургскими и московскими концертными организациями. Хор Архангельского отличался от других тем, что включал женские голоса. До него русские хоры состояли исключительно из мужчин и мальчиков. Это была традиция, порожденная церковно-певческой практикой. По объему репертуара и его разнообразию хор не имел себе равных среди русских коллективов: он исполнял русскую и мировую классику, русские народные песни. В отзывах подчеркивается гибкость, подвижность хора, свобода исполнения самых сложных сочинений классиков. Откликаясь на 25‑летний юбилей Архангельского, состоявшийся в январе 1908 г., А. В. Оссовский дает хору и его руководителю блестящую характеристику: в Архангельском он видит «идеал хормейстера по богатому соединению в одном своем лице разнородных специальных качеств», а в хоре — «художественный идеал современного русского хорового пения»[[1039]](#footnote-1040). В 1907 и 1912 годах хор с большим успехом концертировал за границей.

В Петербурге имелся ряд светских хоров, теперь уже мало известных, но в ту пору выступавших с концертами даже в центральных залах столицы. Это хор В. Певцовой — директрисы «Общедоступных музыкальных курсов», которая, как гласит рецензия на один из ее концертов, тонким и умелым исполнением произведений отечественной литературы «вызывает вполне заслуженный восторг и одобрение многочисленных слушателей»[[1040]](#footnote-1041). Отметим также хор Петропавловского общества любителей хорового пения, дававший ежегодно концерты, подчас достаточно серьезные (18 марта 1910 года силами этого хора и симфонического оркестра А. Д. Шереметева был исполнен «Немецкий реквием» Брамса).

Среди московских хоров в этот период отличались большой активностью хоры И. И. Юхова и В. А. Булычева, организованные еще в начале столетия из любителей-рабочих. Хор Юхова, усилиями этого талантливого руководителя, ко второму десятилетию превратился в высокопрофессиональный коллектив с обширным репертуаром, включающим многие русские народные песни и различные произведения композиторов-классиков. О профессиональных достоинствах хора Юхова можно судить хотя бы по тому, что С. Кусевицкий охотно использовал его в своих концертах, наряду с хором Архангельского.

Высокого совершенства достигла и «Симфоническая капелла» В. А. Булычева, исполнявшая самые сложные полифонические сочинения[[1041]](#footnote-1042).

Чем объясняется необычное наименование хора? Еще в 90‑х годах у Булычева возникла мысль о «вокальном симфонизме». В то время он работал с домашним рабочим хором, который, в частности, посещал молодой Р. М. Глиэр. Под «вокальным симфонизмом» Булычев понимал «использование не только звуковой высоты голосов, но и их тембровых особенностей, наподобие того, как пользуются тембрами инструментов {459} в симфоническом оркестре»[[1042]](#footnote-1043). Отсюда и название «Симфоническая капелла».

Деятельность капеллы в этот период, как и прежде, носила отчетливо выраженный просветительский характер: «За несколько дней перед каждым концертом, — читаем в анонсе, предваряющем сезон 1907 – 1908 года, — предполагается… прочесть три самостоятельные лекции: историю развития музыки строгого стиля (В. А. Булычев), историю мессы (М. В. Иванов) и историю оратории (Э. К. Розенов)»[[1043]](#footnote-1044).

Интерес к старинной полифонии прививался с трудом. Концерты капеллы проходили при полупустом зале. Количество ее выступлений ограничивалось четырьмя-пятью в сезон. Начиная с 1907 года капелла выпускала печатные брошюры, содержавшие пояснения к программам, исторические очерки, краткие биографии композиторов, Их писали сам Булычев, Э. К. Розенов, М. В. Иванов-Борецкий.

Целый ряд хоров сознательно культивировал народные традиции русского пения. Так, хор московского «Русского хорового общества» ставил свой целью «умножить и хранить поэтическое наследие русского народа» и «способствовать воплощению песни в новых хоровых творениях отечественных авторов», что и было написано в Уставе этого хорового коллектива. Основную часть его репертуара занимали русские хоровые произведения — Гречанинова, Золотарева, Чеснокова, Калинникова.

Демократические и просветительские идеалы русской интеллигенции находили свое воплощение в многообразных формах музыкально-воспитательной работы непосредственно с народными массами. В первой части настоящего труда отмечалось, что царское правительство заигрывало с народом в целях его отвлечения от революционной деятельности. Создавались связанные с полицией «филантропические» общества, проводились массовые народные «гулянья» с развлекательными или «патриотическими» программами и т. д.

Всему этому противостояли истинно демократические начинания прогрессивной русской интеллигенции.

В 1907 году в Москве и Петербурге при «Обществе народных университетов» открылись народные консерватории, чтобы «дать доступ к музыкальному образованию возможно большему числу способных и неимущих лиц»[[1044]](#footnote-1045). В Москве Народной консерваторией руководила известная собирательница народных песен Е. Э. Линева. Народные консерватории были учебными заведениями, но в них проводились и концерты с участием выдающихся исполнителей и крупнейших музыкальных критиков. В сезон 1907 – 1908 года «для народной аудитории» в Москве Линева читала лекции о народном творчестве, Энгель и Богословский о Григе и Шумане. 22 февраля 1908 года для слушателей Народной консерватории С. В. Смоленский в Политехническом институте прочел лекцию о «Старинной русской духовной музыке»; при этом демонстрировались ее образцы. Концерты для рабочей аудитории организовывало и Московское РМО. 23 ноября 1907 года в новой аудитории Политехнического музея был дан для московских рабочих глинкинский вечер. Оркестром дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов. 16 декабря 1907 года состоялась лекция-концерт «Жизнь и музыкальные произведения А. С. Даргомыжского». В 1907 году Н. И. Привалов и С. В. Смоленский создали в Петербурге на Обводном канале, в самой гуще фабричного люда, «Бесплатные хоровые классы попечительства о народной трезвости». 24 июня состоялся концерт учащихся этих классов, в котором исполнялись народные песни, пляски, а великорусским оркестром «с ложками» — уральские инструментальные наигрыши.

Большое значение культурно-просветительской работе среди рабочих масс придавала партия большевиков. После поражения революции 1905 года в решении Пятой конференции РСДРП прямо указывалось на важную агитационно-пропагандистскую роль, которую могут сыграть кружки, клубы, просветительские рабочие общества[[1045]](#footnote-1046). Партия развернула работу в таких петербургских рабочих организациях, как «Сампсониевское общество образования», «Типографский музыкально-драматический и образовательный кружок», в клубах «Просвещение», «Свет», «Нарвское общество образования».

Деятельность певческих кружков, хоровых рабочих обществ имела огромное значение. В их репертуар входили произведения классиков, народные песни, но одновременно и революционные гимны. Разученные песни звучали на маевках, загородных прогулках, рабочих сходках. В 1908 – 1910 годах на маевках, организованных обществом «Образование» (Выборгская сторона), согласно воспоминаниям рабочего-печатника {460} А. Филиппова, «хор иногда доходил до 100 – 200 человек»[[1046]](#footnote-1047).

В. Певцова организовала летом 1911 года на окраине Петербурга, в селе Рыбацком, рабочий хор, а затем несколько отделений рабочего хора в различных частях города, общее число участников которых достигло тысячи человек (!).

О концертах хора писала «Правда»: «Хор недурной, огромный, человек 70; пролетарские дети — мальчики, девочки, юноши. Поют дружно, весело. Публика просит “бис”. Публика аплодирует»[[1047]](#footnote-1048).

Или в другой заметке: «Хор — из двухсот человек. Программа концерта составлена преимущественно из произведений русских композиторов»[[1048]](#footnote-1049).

Певцова, кроме хора, организовала для рабочих при петербургских музыкально-драматических курсах Центральное народное отделение, где обучали пению, игре на фортепиано и скрипке, теории и истории музыки. «Вся сеть певцовских хоров была тесно связана с рабочими революционными и культурно-просветительными организациями Петербурга»[[1049]](#footnote-1050).

В Москве среди кружков, находившихся под влиянием большевиков, должны быть названы Пречистенские рабочие курсы. Это была мощная организация. На курсах обучалось до полутора тысяч рабочих и к преподаванию привлекались подчас выдающиеся деятели науки и искусства, например, знаменитый русский физиолог И. М. Сеченов, скульптор А. С. Голубкина; драматический кружок вел Е. Б. Вахтангов. В 1906 году на курсы был приглашен В. А. Булычев, организовавший вместе с Е. Э. Линевой хор из уже существовавшего кружка. «С появлением на курсах известного в Москве музыкально-хорового руководителя В. А. Булычева любительский характер хорового кружка исчез»[[1050]](#footnote-1051). Хор соперничал с лучшими профессиональными московскими хорами.

До сих пор мы говорили о музыкально-воспитательных просветительских организациях, которые в основном приобщали рабочих к классическим формам профессионального музыкального искусства. Другим замечательным явлением русской музыкальной жизни начала XX века была популяризация песенных (хор М. Е. Пятницкого) и инструментальных (В. В. Андреев) форм народной музыки. Пятницкий и Андреев сделали очень много для развития высокого народного исполнительского профессионализма, отобрав, закрепив и отшлифовав исконные приемы народных певцов и инструменталистов.

Повышение интереса к русскому фольклору, характерное для последнего предреволюционного десятилетия, сказалось в концертной жизни в организации большого количества вечеров, посвященных целиком народнопесенным жанрам. Ту же роль сыграли и выступления оркестров народных инструментов (или, как их тогда называли, «великорусских оркестров»), создателем которых являлся В. В. Андреев.

В рассматриваемый период Андреев энергично продолжал свою музыкально-просветительскую деятельность. В 1912 году он организовал балалаечные курсы для сельских учителей — инструкторов народных оркестров в сельских школах и балалаечные классы в железнодорожных училищах, открыл «Дом народной музыки» (1915) и содействовал основанию «Общества распространения игры на народных инструментах» (1916). В 1912 году он с гордостью отметил: «Сейчас нет ни одного среднего учебного заведения в России…, в котором бы не было своего оркестра балалаечников»[[1051]](#footnote-1052). Пример андреевского оркестра вызвал многочисленные подражания[[1052]](#footnote-1053).

В своей деятельности по пропаганде игры на русских народных инструментах Андрееву приходилось преодолевать немалые трудности. В 1907 году по причине материальной необеспеченности его собственный оркестр распался. Но Андреев тут же организовал другой коллектив и в короткий срок добился необычайной слаженности его игры. Через год А. В. Оссовский уже отметил замечательную стройность оркестра, полную, округлую звучность и зажигательную увлекательность исполнения[[1053]](#footnote-1054).

Чтобы укрепить положение оркестра, Андреев предпринимает заграничные турне. Он едет с оркестром в Германию (1908), Англию (1909), снова в Германию, Англию и Францию (1910) и Америку (1910 – 1911). Но гастроли {461} не могут полностью компенсировать содержание оркестра, и в 1909 году Андреев направляет ходатайство в Государственную думу с просьбой выделить для этой цели правительственную субсидию. После ожесточенных дебатов ходатайство было отклонено, и только новая поездка оркестра в Лондон осенью 1909 года (по совету Ф. И. Шаляпина и с его помощью) позволила Андрееву сохранить коллектив.

Однако художественный успех заграничных поездок оказался столь велик, что даже царский чиновничий мир вынужден был признать великорусский оркестр выдающимся национальным явлением. «Русский хор балалаечников, — писали в Англии, — служит пробудителем симпатий к русским и всему русскому…» «Андреев со своими балалайкистами сделал для России больше, чем русская дипломатия»[[1054]](#footnote-1055). Американские гастроли также вызвали бурю восторга: «Сотни людей стремились вчера раздобыть хотя бы входной билет, а накануне тысячи простояли весь вечер у касс», — писала газета «Питтсбург пост» 10 октября 1911 года. — «Мы не припомним ничего столь интересного, нового и оригинального в музыке, как оркестр Андреева»[[1055]](#footnote-1056). В городе Сан-Луи был создан американский оркестр русских народных инструментов. Из фактов «биографии» оркестра отметим еще большое турне по России в 1912 году, охватившее тридцать крупнейших городов.

В 1913 году в Мариинском театре состоялось торжественное празднование 25‑летнего юбилея артистической деятельности Андреева. Оркестру «милостиво» присвоили звание «императорского», что сулило и материальные выгоды. Однако оркестр был и остался организмом демократическим. После Октябрьской революции коллектив был переименован в «Первый народный оркестр».

Большое значение для развития русского крестьянского певческого искусства имел хор М. Е. Пятницкого, созданный в 1911 году. С 1903 года член музыкально-этнографической комиссии Пятницкий в поездках по родной стране «открывает» множество талантливых исполнителей. Общение с ними наталкивает его на мысль о создании хора, который передал бы своеобразие крестьянских напевов в исполнительской манере, присущей народному пению. 17 февраля 1911 года в Малом зале Дворянского собрания в Москве был дан первый «крестьянский концерт». Успех превзошел все ожидания. Хором восхищались С. Рахманинов, Ф. Шаляпин.

Хор состоял из групп исполнителей, уроженцев трех губерний — Воронежской, Рязанской и Смоленской. Каждая группа соблюдала свой стиль пения. При организации хора Пятницкий не имел не только дотации, но даже помещения для репетиций. Собирались на загородных пустырях, иногда на квартире у Пятницкого. «Там, на его квартире, — пишет В. Пасхалов, — шел процесс перенимания песен. Участники Московского крестьянского хора (будем называть его так), выслушав фонограмму хоровой песни Воронежской губернии, “расшифровывали” ее, не опуская никаких деталей. А сам Митрофан Ефимович становился хористом, пел и “перенимал” песни Смоленской и Рязанской губернии»[[1056]](#footnote-1057).

Организация хора была подвигом, а работа с ним — своеобразной лабораторией по созданию стиля народного хорового исполнительства. Крестьянская манера пения при этом шлифовалась, профессионализировалась, превращалась в законченный, обладающий своими оригинальными, самобытными приемами стиль исполнения.

Мастерство хора достигло высокого художественного уровня. И все же его деятельность до Октября была необычайно ограниченной. С 1911 по 1917 год хор дал только немногим более десяти концертов. Царское правительство не стремилось поддерживать и популяризировать подобное «простонародное» искусство.

В Петербурге и Москве концертная жизнь не прекращалась и летом. В Петербурге концерты проводились в Павловском вокзале и Сестрорецке, в Москве — в Сокольниках (так называемый «Сокольнический круг»).

Концерты Павловского вокзала имели давнюю историю. Они были организованы в 1838 году и первоначально ограничивались «легкой» музыкой. Здесь И. Штраус дирижировал своими вальсами, здесь пели цыгане. С течением времени репертуар становился серьезнее, и в XX веке на вечерах Павловского вокзала можно было уже услышать последние новинки европейской и отечественной музыки.

В 1907 году руководство концертами было поручено дирижеру А. В. Хессину. Вспоминая об этом периоде своей деятельности, Хессин отмечает, что в концертах Павловского вокзала {462} исполнялись сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шумана, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, а также композиторов XX века: Глазунова, Танеева, Рахманинова, Скрябина, Василенко, Глиэра, зарубежных авторов — Франка, Дебюсси, Р. Штрауса. За дирижерским пультом появлялись также Эдуард Колонн, Артур Никиш, Оскар Недбал, выступали Собинов, Шаляпин, Тартаков, Фигнер, Долина, Прокофьев, Э. Изаи, Яша Хейфец, Цимбалист и другие артисты[[1057]](#footnote-1058).

В 1909 году Хессина сменил А. П. Асланов. Этот дирижер сочувственно относился к произведениям композиторов новых направлений. В частности, с ним сыграл в Павловске свой Первый и Второй фортепианные концерты Прокофьев.

Концерты Сестрорецкого курорта с 1905 года находились под руководством талантливого дирижера и способного организатора В. И. Сука. Стараниями Сука в Сестрорецке был сформирован симфонический оркестр из 65 музыкантов (большей частью из оркестра оперы). В исполнении сестрорецкого оркестра критики отмечали «прекрасную звучность — сочную и благородную по тембру»[[1058]](#footnote-1059). Программы концертов отличались серьезной, академической направленностью.

Параллелью павловским и сестрорецким летним сезонам являлись концерты «Сокольнического круга» в Москве, которыми руководил видный деятель московской организации «Вечеров современной музыки» К. С. Сараджев. Сараджев стремился придать концертам подлинно художественную направленность. Исключительно широк был охват русской классики. Не менее показательно и внимание к зарубежной классической музыке. В частности, в 1911 году Сараджев исполнил в Сокольниках целый цикл из произведений Бетховена, включавший не только все симфонии, но и концерты, а также отдельные номера из «Фиделио». Понимая, что летней публике целиком вечер из сочинений Бетховена будет слушать трудно, Сараджев отводил им только первое отделение, во втором же исполнялись произведения других композиторов.

Сараджев стремился ознакомить слушателей и с самыми новыми произведениями, особенно французских композиторов — Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Флорана Шмитта, Роже-Дюкаса, Поля Дюка и др. Содействовал он и исполнению в Сокольниках двух ранних симфонических сочинений С. Прокофьева — «Сны» (1 июля 1911) и «Осеннее» (19 июля 1911, оркестр под управлением А. Метнера). Впервые в концертах «Сокольнического круга» прозвучали также сочинения молодого Н. Мясковского — «Молчание» («Сказка»), «Симфоническая притча» по поэме Эдгара По (3 мая 1911).

До сих пор мы говорили о концертной жизни Петербурга и Москвы. Достаточно оживленной она была и в других крупных городах — Киеве, Одессе, Харькове, Ростове-на-Дону. В некоторых городах имелись симфонические оркестры. В Киеве, например, по свидетельству А. В. Хессина, оркестр был первоклассным. «Благодаря талантливому и умелому руководству известного дирижера А. Н. Виноградского, работавшего в Киеве много лет, оркестр оказался хорошо вышколенным, весьма гибким, податливым и чутким к еле заметным отклонениям от темпа и динамики», — пишет {463} Хессин. Одесский оркестр он также квалифицирует как один из лучших провинциальных оркестров России. «Его руководитель, дирижер оперного театра И. В. Прибик, прекрасный музыкант, сумел дисциплинировать и воспитать настоящих артистов оркестра». В Казани же оркестр «стоял на таком низком профессиональном уровне, что репетировать с полным составом было невозможно: приходилось работать по группам, и в пределах группы отдельно с каждым музыкантом. Добиться приемлемого строя было неимоверно трудно»[[1059]](#footnote-1060).

Но если в Казани все же был оркестр, то даже такой крупный город, как Ростов-на-Дону, собственного оркестра не имел и лишь на летние сезоны туда приглашались оркестры из других городов. В частности, в 1910 году летний сезон в Ростове провел оркестр из Варшавы.

Много городов пробавлялось сводными оркестрами, составленными из местных любителей — педагогов и учеников музыкальных школ, училищ, РМО. Так, во Владикавказе выступал оркестр Терского казачьего войска под управлением И. А. Труффи, в который добавлялись «лучшие местные любительские силы»[[1060]](#footnote-1061), в Екатеринодаре давал концерты симфонический оркестр Кубанского казачьего войска. Более интенсивной музыкальной жизнью жили города, находившиеся вблизи крупных центров. Например, в Вильно часто приезжали оркестр и артисты Риги, одесский оркестр выезжал в Николаев, Херсон.

Музыкальная жизнь провинции вообще была чрезвычайно пестрой. Например, в Баку, одном из крупнейших городов Закавказья, вся музыкальная жизнь сводилась к двум-пяти камерным концертам в год и редким выступлениям заезжих гастролеров. А в таком сравнительно небольшом городе, как Екатеринодар, несколько лет работали известные музыканты — виолончелист В. П. Гутор, пианист А. Н. Дроздов, скрипач А. М. Немировский; здесь был свой струнный квартет, сюда приезжали А. Н. Скрябин (перед его концертом Дроздов прочитал лекцию о творчестве композитора и о новейших течениях), Ванда Ландовска, с обычной для нее программой старинной музыки; в 1914 году (19 марта) в Екатеринодаре исполнялся «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси. Еще один пример — Вильно. Там концертировали Ванда Ландовска, парижский ансамбль «Общества старинных инструментов», Чешский квартет. Пианист Г. Гальстон провел в Вильно в 1908, 1909 и 1910 годах циклы фортепианных концертов. Поездки по провинции в те годы вообще широко практиковались. Ванда Ландовска, например, объездила буквально всю Россию.

В провинциальных городах работало немало талантливых музыкантов: в Киеве — дирижер Виноградский, в Харькове — директор музыкального училища Слатин, в Астрахани Артур Капп (с 1904 г.) — впоследствии выдающийся эстонский композитор. Его усилиями при училище был организован хор, а на основе оркестра астраханского казачьего полка создан симфонический оркестр. Наличие хора и оркестра позволило давать симфонические и хоровые вечера. При этом помимо обычных симфонических концертов в Астрахани в 1909 – 1910 годах было организовано несколько «духовных» концертов, в которых прозвучали хоралы и арии из ораторий и месс классиков. Да и программы камерных концертов были весьма интересны. Например, один из них певица В. Д. Философова целиком посвятила старинной итальянской музыке (Перголези, Скарлатти, Паизиелло).

С начала первой мировой войны русская музыкальная жизнь резко изменилась. Антреприза Зилоти целый год бездействовала. Только в сезон 1915 – 1916 года Зилоти смог возобновить концерты. Отсутствие его антрепризы было частично восполнено активизировавшейся деятельностью Придворного оркестра. В Москве камерные собрания РМО прекратились совсем, симфонические же концерты осуществлялись РМО и Кусевицким, который в летний сезон даже расширил свою деятельность, организовав, помимо «Сокольнического круга», концерты в «Эрмитаже».

Война нарушила музыкальные связи с зарубежными странами. Правда, в смысле исполнителей — дирижеров, инструменталистов, певцов Россия была столь богата, что художественный уровень концертов оставался достаточно высоким. Основным дирижером симфонических концертов РМО в Петербурге стал Н. Малько, активную роль помимо него играл А. Коутс, руководство Придворным оркестром осуществлял Г. Варлих.

В Москве кроме Кусевицкого много дирижировали Э. Купер и Г. Фительберг.

После начала войны репертуар резко изменился. Девяносто процентов программ заняли произведения русских композиторов — Чайковского, {464} Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского и современных — Рахманинова и Скрябина. Смерть Скрябина вызвала серию концертов, посвященных его творчеству. Скрябинские циклы осуществляют и Зилоти, и Кусевицкий, и отделения РМО, и Придворный оркестр. В Москве создается «Общество имени Скрябина» с участием выдающихся музыкантов (А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова и др.). В связи с кончиной С. Танеева Кусевицкий провел цикл концертов из произведений композитора; танеевские вечера прошли в отделениях РМО, в концертах Зилоти. Однако в восприятии его музыки и в отношении к ней сквозило скорее уважение, чем та страстная увлеченность, которую вызывал Скрябин. Все больше и больше признания получает музыка Стравинского и Прокофьева.

К концу 1915 года возникают тенденции к расширению репертуара. Летом 1916 года в Сестрорецке Фительберг дает целый вечер польской музыки (Шимановский, Карлович и др.), а Придворный оркестр на сезон 1916 – 1917 года объявляет цикл из десяти концертов, посвященных музыке композиторов разных стран (два концерта — чехам, два — полякам, три — французам, один — финнам, один — англичанам и один — итальянцам). Возвращается к пропаганде И.‑С. Баха Зилоти, объявляющий осенью 1916 года цикл баховских органных вечеров (исполнитель — Я. Гандшин). Осенью же 1916 года Фительберг с оркестром «Музыкальной драмы» начинает цикл бетховенских симфоний, а Мекленбургский квартет — бетховенский квартетный цикл.

Некоторые изменения в музыкальной жизни Петрограда и Москвы произошли после Февральской революции. Прекратило существование РМО; Придворный оркестр стал Государственным оркестром, с которым работали Н. Малько, Г. Варлих и другие дирижеры. Возникли новые формы «концертов-митингов». Но никаких существенных перемен в самом содержании концертов не произошло. Исполнялась главным образом русская классика, а из современных композиторов — произведения Скрябина и Рахманинова.

### \* \* \*

Стилевое обновление, происходившее в описываемое время в музыкальном творчестве, накладывало свою печать на характер исполнения. Надо иметь также в виду, что в России национальные процессы развития тесно сплетались с процессами развития европейской мировой музыки. Традиции исполнительского искусства XIX века, коренившиеся в русской реалистической классике, были очень сильны и в первые десятилетия XX века, но как раз в это время стали особенно явно ощущаться влияния новых течений.

На рубеже XIX – XX веков в мировом дирижерском искусстве происходили важные изменения. С одной стороны, тенденции прежнего «объективного» дирижирования получили на этом этапе характер все более усиливающейся «интеллектуализации» исполнения (Ф. Вейнгартнер, с его сугубо академическим стилем и «бетховенско-брамсовской» ориентацией), с другой стороны, Малер и Менгельберг развивали стиль экстатической экспрессивности, мрачной гротесковости и психологизма. От всех них отличался А. Никиш — дирижер лирико-драматического плана, склонный к открытой сердечности, непревзойденный в то время интерпретатор музыки Чайковского.

В русском дирижерском искусстве национальные традиции XIX века в «классическом» виде сохранились у В. Сафонова, одного из самых выдающихся дирижеров той эпохи. Сафонова отличала большая академическая культура. Больше всего удавались ему произведения монументальные, требующие «крупного штриха», размаха. Обладая широким кругом интересов, он выступал с программами, включающими сочинения Чайковского, Рубинштейна, Глазунова, Лядова, Римского-Корсакова, Бородина, а из зарубежных композиторов — Бетховена, Шумана, Мендельсона, Вагнера, Брамса. Охотно обращался он к Рихарду Штраусу, а из русских — к Скрябину. Современные «французы» в его программах почти не встречались[[1061]](#footnote-1062).

В русском дирижерском искусстве второго десятилетия XX века ярко выделялась могучая творческая индивидуальность Рахманинова. Его симфоническая дирижерская деятельность активизировалась с керзинских концертов. В 1909 году Рахманинов вернулся в Россию из Дрездена, где он жил с 1906 года, и с тех пор стал проводить целые циклы симфонических программ в Московском Филармоническом обществе, в концертах Зилоти и других организациях[[1062]](#footnote-1063). Как дирижер он пользовался огромной {465} популярностью: «У публики Рахманинов во всех его выступлениях имеет успех огромный, превращаясь положительно в московского кумира»[[1063]](#footnote-1064). «Неудачно дирижировать Рахманинов не может»[[1064]](#footnote-1065).

В программах Рахманинова сильно сказывались его личные вкусы[[1065]](#footnote-1066). Искусство Рахманинова-дирижера сочетало в себе глубочайший лиризм с драматичностью и трагическим пафосом. Внешне сдержанное, даже суровое, оно таило в себе силу огромного внутреннего напряжения, в чем, казалось бы, он приближался к Малеру. Однако более несхожих между собой художников трудно было бы найти. Рахманинов и в дирижировании был истинно русским, национальным художником. Его властная сила, мощь ассоциировались с богатырской мощью, эпичность вызывала в памяти эпос Бородина, а лиризм — сердечную лирику Чайковского. Вместе с тем интенсивность контрастов, подчеркнутость кульминаций, внутренняя напряженность интонирования сближали Рахманинова с теми исполнителями, которых порождала сгущенная атмосфера второго десятилетия XX века.

Дирижером иного плана был С. А. Кусевицкий. Ему в одинаковой степени были близки яркая, броская концертность Рихарда Штрауса, героичность и эпос Бетховена, экстатическая символика Скрябина. Это был исполнитель блестящий, эффектный, сочетающий в себе какие-то прямо противоположные элементы — нервной экзальтированности, подвижности, порыва (отсюда мастерская интерпретация Скрябина) и внутренней поистине «классицистской» организованности, упорядоченности. В его дирижерской деятельности и в программах его концертов особенно большое место занимал Бетховен. После проведения им в 1911 – 1912 годах бетховенского цикла «Русская музыкальная газета» писала о подлинном бетховенском духе, которым проникнуты симфонии в исполнении их Кусевицким[[1066]](#footnote-1067).

Когда после кончины Скрябина и Танеева, в 1915 году, Кусевицкий почтил память обоих композиторов концертами, В. Г. Каратыгин выступил в «Аполлоне» со следующей прочувствованной статьей: «Кусевицкий — единственный из русских дирижеров, способный силой таланта своего воссоздать живые образы обоих композиторов, чьи имена грядущими поколениями будут приняты как символы музыкального величия России. Дирижерские качества Кусевицкого более близки к художественным свойствам скрябинских партитур, но передача грандиозной кантаты Танеева “По прочтении псалма”… еще раз показала, как глубоко чувствует артист возвышенный религиозный пафос Танеева… О совершенстве, с каким он передает произведения Скрябина, говорилось неоднократно на страницах “Аполлона”. Его исполнение “Божественной поэмы” и “Прометея” выше всяких похвал. Страстно хотелось удержать в памяти мельчайшие оттенки этого исполнения гениальных симфоний, сохранить в душе трепет {466} тех звуковых чар, что вызвал дирижер своим вдохновенным искусством»[[1067]](#footnote-1068).

В исполнении Кусевицкого были черты, сближавшие его с новыми обостренно-экспрессивными тенденциями дирижерского искусства, а именно — склонность к подчеркнуто быстрым темпам, динамическим и тембровым контрастам. Так, Мясковский, похвалив его за горячность проведения 8‑й симфонии Глазунова, добавил: «но такие головокружительные темпы, вероятно, не грезились автору даже в наиболее стремительных сновидениях»[[1068]](#footnote-1069). Не менее любопытно и указание Мясковского на склонность Кусевицкого выделять звучность меди и ударных, что также было характерно для дирижера новой формации[[1069]](#footnote-1070).

В симфонических программах РМО в качестве дирижера выступал порой и Н. Н. Черепнин, в исполнении которого отразились его «мирискуснические» и импрессионистские симпатии, а в беляевских «Русских симфонических концертах» — Ф. М. Блуменфельд. Блуменфельд был поборником кучкистских традиций.

Из плеяды дирижеров той эпохи назовем В. И. Сука, с 1906 года занимавшего пост главного дирижера московского Большого театра. Выступал он и в симфонических концертах. Это был дирижер высокой академической культуры. Суку, как дирижеру, по мнению Оссовского, присущи: «Безупречная музыкальность, воспитанный вкус, превосходное знание дела, и, в довершение, как их венец, подлинный артистический темперамент»[[1070]](#footnote-1071). Сук принадлежал к той плеяде музыкантов, которые затем внесли значительный вклад в советскую музыкальную культуру.

В 1910‑е годы в России выдвинулась группа дирижеров, деятельность которых особенно активизировалась с началом первой мировой войны. Мы имеем в виду Э. Купера, англичанина А. Коутса, долго работавшего в нашей стране, Н. Малько и поляка Г. Фительберга. В. М. Богданов-Березовский писал о них: «Это были: передовые музыканты с широким кругозором, обширным и разносторонним профессиональным опытом, яркими исполнительскими индивидуальностями. Каждый из них вносил в спектакли (критик оценивает их как оперных дирижеров. — *Л. Р*.) присущие ему творческие особенности: Купер — горячую импульсивность и героическое, волевое начало, Коутс — одухотворенность и артистизм, Малько — исключительную организованность музыкально-исполнительского процесса, Фительберг — тонкую интеллектуальность…»[[1071]](#footnote-1072)

Из них наиболее активным как симфонический дирижер был Э. А. Купер. Его дирижерские дебюты относятся к 1898 году (Киев). С 1907 года он работал в опере С. И. Зимина в Москве.

В том же году С. Дягилев привлек его к участию в «Русских исторических концертах», а затем Купер в 1909 – 1911 годах выполнял обязанности главного дирижера дягилевских «русских сезонов». В 1910 году он перешел в Большой театр. В качестве симфонического дирижера Купер часто выступал на собраниях керзинского «Кружка», Московского отделения? РМО и Филармонического общества. Летом 1911 года {467} он дирижировал концертами Павловского вокзала. «Можно быть различного мнения о размерах дарования г. Купера, — писал Мясковский, — но само дарование не подлежит сомнению…»[[1072]](#footnote-1073) А. В. Луначарский оценивал Купера как дирижера очень высоко[[1073]](#footnote-1074). Фактически ему первому в дягилевской парижской антрепризе пришлось интерпретировать балетные партитуры Стравинского, Равеля, Дебюсси.

Куперу были свойственны большая разносторонность, интерес к новым творческим течениям, способность ярко выявлять их стилевые черты. Симфоническое дирижирование Купера отличалось цельностью драматургического плана, серьезностью и продуманностью трактовки.

1907 – 1917 годы стали эпохой расцвета русской вокальной школы. Общая эволюция вокального исполнительства, как и дирижерского, шла по пути усиления психологизма и драматичности. Именно в эту эпоху появилась целая плеяда вокалистов, для которых содержательность исполнения стала решающим принципом творческих устремлений. Указанные качества были особенно характерны для таких художников, как Ф. И. Шаляпин, И. В. Тартаков, И. В. Ершов, И. А. Алчевский, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, Е. И. Збруева, Фелия Литвин, М. А. Дейша-Сионицкая, а из камерных певиц — М. А. Оленина-д’Альгейм, А. Г. Жеребцова-Андреева, Е. В. Копосова и другие.

Глубочайший психологизм, ярко драматическая лепка образа, действенное раскрытие характера через мимику, жест, свойственные Шаляпину в оперных партиях, определяли и концертные выступления великого певца. Романс, песня превращались у него в драматические сценки со «зримыми» образами, передаваемыми актерской игрой и драматизированным «произнесением» интонаций. Стиль пения Шаляпина представлял собой род характеристического и психологического декламационного интонирования, которым он совершил буквально переворот в мировом вокальном искусстве. Этот метод в русском вокальном искусстве вызревал очень долго, фактически с эпохи Глинки — Даргомыжского, зародившись тогда в бытовом музицировании, в декламационном стиле исполнения романсов Варламова — Гурилева, в передаче характеристических образов творчества Даргомыжского, в «речевой» декламации Мусоргского.

Выступая на концертной эстраде, Шаляпин предпочитал произведения, которые позволяли бы создавать образы психологического, сатирического или драматического плана. «Семинарист», «Полководец», «Блоха» Мусоргского, «Старый капрал» Даргомыжского, «Ночной смотр» Глинки, «Персидские песни» Рубинштейна, «Я не сержусь» Шумана и «Двойник» Шуберта, «Элегия» Масснэ составляли основу его концертного репертуара. Исполнял он также в концертах оперные арии: «Прощание Вотана и заклинание огня» из оперы Р. Вагнера «Валькирия», арию Лепорелло из оперы Моцарта «Дон Жуан», арию Мельника из «Русалки» Даргомыжского, монолог Бориса, арию Пимена и арию Варлаама из оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Не менее сильное впечатление производил он в русском песенном репертуаре. Знаменитое «Эй, ухнем» или «Вдоль по Питерской» стали буквально символами могучих образов народной Руси.

Ко второму десятилетию XX века талант и мастерство великого певца достигли наивысшей зрелости. Как никогда раньше, поражал он психологизмом, раскрытием глубинных черт образов.

По образной яркости исполнения на Шаляпина походил И. Е. Ершов, отличавшийся от него романтичностью стиля. В концертах Ершов выступал редко. Превосходно пел он теноровую партию в Девятой симфонии Бетховена.

К школе «психологического пения» нужно отнести и И. В. Тартакова. Этот «король русских баритонов» стремился к глубокой психологизации и драматизации исполнения. Тартаков был несравненным интерпретатором романсов Чайковского, «Двойника» и «Шарманщика» Шуберта.

Драматизмом исполнения и великолепной вокальной культурой выделялся И. А. Алчевский. Как концертный певец он прославился исполнением современного репертуара. В частности, он первым включил в свой репертуар сочинения Прокофьева («Гадкий утенок», «В моем саду», «Кудесник»), превосходно почувствовав характер их лирики. Алчевский, кроме того, был постоянным участником ансамбля солистов в Девятой симфонии Бетховена; он пел в «русских сезонах» в Париже.

В эти годы продолжалась интенсивная исполнительская деятельность одного из самых великих русских певцов — Л. В. Собинова. В искусстве своем он словно слил воедино красоту итальянского бельканто с русской песенностью. В пении он был сердечен и прост, и вместе с тем его исполнение было проникнуто {468} высокой поэзией. И в опере и на концертной эстраде он захватывал лиризмом, элегичностью стиля.

Обширностью и разносторонностью концертного репертуара, поистине универсальной музыкальной культурой отличалась Фелия Литвин, русская певица, жившая за границей и систематически концертировавшая в России в 1910‑х годах. После концерта 26 ноября 1909 года, когда она исполнила с Зилоти «Жизнь поэта» Шумана, «Песни и пляски смерти» Мусоргского, песни Вагнера, романсы Бетховена и арию Альцесты из оперы Глюка, рецензент, склоняясь перед ее талантом, писал: «Великолепная драматическая певица показала свой, еще незнакомый Петербургу лирический талант, исполнив весь шумановский цикл “Dichterliebe”… с такой непосредственной искренностью и простотой выражения и вместе с таким богатством вокальных нюансов, с такой художественностью отделки, что захватила внимание всей аудитории»[[1074]](#footnote-1075).

В истории русского вокального исполнительства начальных десятилетий XX века одно из первых мест принадлежит Антонине Васильевне Неждановой. В камерном жанре Нежданова была непревзойденной исполнительницей русского романса. Вообще же ее репертуар отличался исключительным разнообразием.

Энциклопедичность и широта кругозора, высочайшая художественность, тонкое ощущение стиля — вот качества, которыми характеризовалось мастерство двух самых выдающихся камерных певиц той эпохи — М. А. Олениной-д’Альгейм и А. Г. Жеребцовой-Андреевой. Они развивали особый стиль психологизированного, основанного на тончайшем декламационном интонировании камерного исполнительства. От Олениной-д’Альгейм, от ее принципов шла в значительной степени З. П. Лодий, известная впоследствии советская камерная певица, начало концертной деятельности которой падает на предреволюционные годы. Жеребцова-Андреева с ее утонченной манерой исполнения стала идеалом для другой советской камерной певицы, З. Н. Артемьевой, вступившей на концертное поприще в 1912 году.

Олениной-д’Альгейм было в высшей степени свойственно бережное отношение к тексту, полное подчинение исполнительства задаче раскрытия художественного смысла, «подтекста» песни. «Едва ли не самая главная заслуга г‑жи Олениной-д’Альгейм состоит в том, что она ясно сознала и последовательно проводит ту мысль, что произведение искусства живет только тогда, когда объединяет в одно целое и художника, и исполнителя, и публику»[[1075]](#footnote-1076).

Оленина-д’Альгейм много сделала для пропаганды в России вокальных циклов Шуберта, Шумана, песен Гуго Вольфа, русской вокальной лирики.

А. Г. Жеребцова появилась на концертной эстраде в 1905 году и сразу обратила на себя внимание разнообразием программ и художественным совершенством исполнения. А. В. Оссовский писал, что по программам Жеребцовой можно составить энциклопедию камерной вокальной литературы[[1076]](#footnote-1077). В 1906 году критик замечает, что исполнению, видимо, «предшествует тонкая работа анализа, от которого не ускользнет ни… интересная подробность текста, ни характерные намерения композитора»[[1077]](#footnote-1078).

В 1908 г. Жеребцова дает целое отделение концерта из старинных французских песен в обработке Векерлена и других музыкантов, с сопровождением клавесина, в 1909 — вечер, посвященный восточной музыке (вернее, изображению Востока европейскими композиторами). «Будь я учитель пения, я бы посылал моих учеников на концерты А. Г. Жеребцовой!» — пишет Оссовский[[1078]](#footnote-1079).

Наряду с Олениной-д’Альгейм и Жеребцовой-Андреевой выдвинулась плеяда других камерных певиц, в той или иной мере шедших по аналогичному пути. Например, М. А. Дейша-Сионицкая давала также цельные программы «русской», «скандинавской», «финской», «французской» музыки.

Отличалась от них М. И. Долина, специализировавшаяся на исполнении русских народных песен. Она выступала с программами вечеров русской песни и старинного романса в сопровождении великорусского оркестра. Пела она и арии из русских опер доглинкинской поры. Успехом Долина пользовалась необычайным.

Исключительное богатство художественных индивидуальностей и творческих тенденций характеризует русский пианизм 1907 – 1917 годов. Заканчивали в это время свой жизненный путь А. Н. Есипова (умерла в 1914 году) и наряду с ней старейший профессор петербургской консерватории М. К. Бенуа-Эфрон (умерла в 1909 г.); начинал работать в Петербургской консерватории создатель одной из замечательных пианистических школ Л. В. Николаев {469} (с 1909 г.). Ученик В. И. Сафонова и С. И. Танеева по Московской консерватории, Николаев сразу заявил о себе как блестяще образованный музыкант высокой культуры. Обычно он выступал в концертах с классическими программами. В Петербурге из старшего поколения пианистов особенно выделялись А. И. Зилоти и Ф. М. Блуменфельд.

Среди петербургских пианистов должна быть упомянута М. Н. Баринова. Почитательница И. Гофмана и Ф. Бузони, у которых она брала уроки после окончания консерватории, она была пианисткой яркой индивидуальности и разносторонней культуры. Обладая огромным репертуаром, Баринова осуществила в 1915 – 1916 году в Петербурге исторический цикл из десяти общедоступных концертов, включавших произведения фортепианной музыки от клавесинистов до современных авторов.

В 1914 году начала свою исполнительскую деятельность Н. Н. Голубовская, пианистка, по словам С. С. Прокофьева, «умная и тонкая», с которой он вместе кончал консерваторию. На выпускном экзамене он считал ее самой серьезной своей конкуренткой[[1079]](#footnote-1080). Уже в то время Голубовская пленяла тончайшей, филигранной игрой, «клавесинным» стилем исполнения. Она и завоевала симпатии слушателей интерпретацией произведений клавесинистов — Рамо, Куперена, Скарлатти; из венских классиков ближе других ей был Моцарт.

С 80‑х годов XIX века начала складываться московская школа пианистов, воспитанная В. И. Сафоновым, П. А. Пабстом и А. И. Зилоти, представленная в XX веке именами С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера, И. А. Левина, К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, А. Н. Корещенко. Упомянем и Н. А. Орлова, ученика К. А. Киппа и К. Н. Игумнова, с 1916 по 1921 год бывшего профессором Московской консерватории.

Чрезвычайно активной была в предреволюционное десятилетие исполнительская и педагогическая деятельность А. Б. Гольденвейзера. Он много содействовал популяризации произведений Рахманинова и других своих русских современников. «В формировании художественных принципов А. Б. Гольденвейзера сыграло огромную роль влияние великих представителей русской классической музыки»[[1080]](#footnote-1081).

Как исполнитель Гольденвейзер был далек от модернистских течений той эпохи и являлся страстным приверженцем реалистических принципов.

Игра К. Н. Игумнова была лиричной, задушевной и вместе с тем простой и искренней. «Его игра воспринималась словно серьезная и задушевная речь давно знакомого, близкого, родного человека. В этом смысле она по природе своей, по всей направленности чувства оказывалась сродни самому духу так нежно любимого Игумновым творчества Чайковского»[[1081]](#footnote-1082). Игумнов был привержен в основном к классическому (Бетховен) и романтическому репертуару (Мендельсон, Шуман, Шопен, Лист), к русской классике. Дополняя портрет Игумнова-пианиста, Д. Рабинович пишет: «… В безбрежном море романтических чувств и состояний {470} Игумнову все-таки оказывались ближе не пламенность порыва, не трепетность желания, но сфера благородной медитации, где сосредоточенная мысль соединяется с интимным переживанием»[[1082]](#footnote-1083).

Изменения общественной обстановки после 1905 года не могли не оказать влияния на вкусы слушателей и на требования, предъявляемые к исполнительскому искусству. Новые тенденции времени ярко отразил пианизм Скрябина и Рахманинова.

Игре Скрябина была присуща особая нервная приподнятость и «наэлектризованность». В ней ощущалось субъективистское начало, однако «эстетическое» у Скрябина никогда не порывало с «этическим», и обе эти категории выступали в синтезе, а такой синтез был очень характерен для умонастроений людей той эпохи. 1910‑е годы в истории русского пианизма могут быть по справедливости названы «эпохой Скрябина и Рахманинова». На современников Скрябин производил неизгладимое впечатление Оссовский пишет о «хрупких, трепетных, прозрачных, как бы из эфирных струй сотканных образах», возникавших под «магией рук» Скрябина, об импровизационности его игры[[1083]](#footnote-1084). В различных вариантах аналогичные определения встречаются и в других оценках игры великого пианиста. От Скрябина пошла целая ветвь русского советского пианизма, ярко проявившая себя уже в 20 – 30‑е годы (В. В. Софроницкий, С. Е. Фейнберг).

Антиподом Скрябина был Рахманинов. Пианизм Рахманинова «демократичнее»; он характеризовался широким, напевным стилем, плотностью, «материальностью» звучания, властным ритмом, подчеркнутым выявлением эмоций. Пианизму Рахманинова были свойственны «монументальность, размах, драматическая напряженность, страстная патетика, пленительный певучий лиризм, повелительная сила ритма, склад мелодического и гармонического мышления, идущего своими, неистоптанными тропами…»[[1084]](#footnote-1085)

«Никто из пианистов не обладал такой широкой и полнозвучной фразировкой, как Рахманинов. О певучести его игры можно сказать так, как говорят о замечательном вокалисте, — что в ней прежде всего захватывает широта, сила и выносливость мелодического дыхания»[[1085]](#footnote-1086).

Интересна фигура Н. К. Метнера — пианиста, у которого романтическое начало тесно сплеталось с классицистским. То, что было ему свойственно как композитору, отчетливо проступало и в его исполнительском стиле. «Метнеру-композитору и Метнеру-пианисту свойственны необычайная классическая ясность, родственная духу Бетховена, и вместе с тем романтическая взволнованность, ритмическое разнообразие, что, конечно, идет от Шумана»[[1086]](#footnote-1087). Это был «интеллектуализированный» романтизм, который, зародившись в последней трети XIX века (Брамс), властно заявил о себе в виде целого направления творчества и исполнительства в начале XX столетия. 1907 – 1917 годы стали временем наибольшей популярности Метнера-пианиста.

Совершенно иной, подчеркнуто «антиромантической» {471} природой отличался пианизм С. С. Прокофьева, знаменовавший собой зарождение новой эстетики в фортепианном исполнительском искусстве. Протестуя против рафинированного эстетства, декадентской расслабленности и субъективистской замкнутости, Прокофьев развивал особый род пианизма, в котором ощущалось полнокровное здоровье солнечного, юношески задорного восприятия жизни. Отличительными качествами прокофьевского пианизма были «нонлегатность», острая токкатность, графичность, колющая акцентность. «Его необыкновенная игра, — писали критики, — своей мощью, одухотворенностью, поразительным зажигающим ритмом и блеском исключительной техники увлекала даже тех, для кого его музыка представляется неразгаданным сфинксом»[[1087]](#footnote-1088).

Годы 1907 – 1917 стали эпохой расцвета русской скрипичной школы, представленной в первую очередь петербургской школой Л. С. Ауэра. Петербургская консерватория становится мировым центром скрипичной культуры. К Ауэру едут учиться из Америки (Кэтлин Парлоу, Эдди Броун, Тельма Гивен) и из разных стран Европы — Давид Гохштейн (Франция) и др. Из класса Ауэра в этот период выходят (или учатся в нем) такие скрипачи, как М. Эльман, Т. Зейдель, Е. Цимбалист, Яша Хейфец, М. Пиастро, Ц. Ганзен, М. Бургин, и исполнители, ставшие впоследствии видными деятелями советской музыкальной культуры: М. Полякин, Л. Цейтлин, Б. Сибор, Ю. Эйдлин, В. Гольдфельд и другие. Каждый из выдающихся учеников Ауэра обладал ярко выраженной индивидуальностью. Если Эльман увлекал непосредственностью лирического дарования, то Полякин — могучим романтическим вдохновением, а Хейфец — мальчик-вундеркинд — классицистской строгостью и возвышенностью стиля. Трудно, говоря о скрипичном искусстве, дифференцировать его с такой же определенностью, как линии русского пианизма. К тому же школа Ауэра, сформировавшаяся во второй половине XIX века, более стойко удерживала эстетические традиции прошлого, чем фортепианное исполнительство. Но все же новые веяния коснулись и ее главы, не говоря уже об учениках. Несомненно, в Хейфеце намечалась склонность к почти «экспрессионистской» динамике, при общем «классицистски»-строгом интеллектуализме его музыкального мышления — черты, совсем не знакомые скрипачам XIX века. Несомненно также, что романтический порыв и «нерв» в игре Полякина отразил возбужденность и нервную встревоженность мироощущения множества людей той эпохи.

Многое изменилось и в репертуаре скрипачей, хотя в этом отношении они не были столь передовыми, как пианисты (репертуар последних, содержавший большое количество высокохудожественных произведений новейших композиторов, предоставлял им гораздо более широкие возможности для связи с современностью, чем репертуар скрипачей). И все же некоторые сдвиги в содержании скрипичных концертных программ следует констатировать. Так, в XIX веке Ауэр почти не давал своим ученикам сонат и партит Баха, совершенно игнорировал его концерты[[1088]](#footnote-1089). Теперь же Чакона становится одним из центральных произведений в репертуаре Полякина, а концерты Баха играют все ауэровские {472} ученики[[1089]](#footnote-1090). В репертуар входит и концерт Брамса, длительно не признававшийся самим Ауэром. При всей «немецкой» ориентации Ауэра, воспитанника Иоахима, страстного почитателя Бетховена, Шпора, пропагандиста даже таких в общем второстепенных немецких композиторов, как Молик, Брух, он не остается безучастным к современной французской музыке — например, к Шоссону, Поэму которого так любил играть М. Полякин. Велики заслуги ауэровской школы и в популяризации концертов Чайковского и Глазунова. Именно Полякин, Хейфец, Зейдель, Эльман утвердили эти произведения в мировом репертуаре скрипачей.

Выдающимся исполнителем был альтист В. Р. Бакалейников. Блестящий виртуоз, он является зачинателем русского сольного концертного исполнительства на альте. Выступая как солист, Бакалейников исполнял Чакону Баха, альтовые сонаты Винклера, Юона, Шарвенки, совместно со скрипачами «Пассакалию» Генделя. С 1911 года вплоть до Октябрьской революции Бакалейников работал в квартете герцога Мекленбургского, причем даже в этом превосходном ансамбле приковывал к себе внимание как исполнитель. В его игре отмечали редкую художественную законченность и красочность: «Сразу выделяется художественная убедительность, когда исполнение важного голоса переходит к альтисту Бакалейникову. Вот артист, поражающий красотой тона и благородством фразировки», — писал В. Вальтер, оценивая концерт «мекленбуржцев»[[1090]](#footnote-1091).

Среди русских виолончелистов после смерти А. В. Вержбиловича самой крупной фигурой должен быть признан А. А. Брандуков. Друг П. И. Чайковского, который в 80‑х годах написал для этого выдающегося артиста Pezzo capriccioso, он много лет прожил за границей, преимущественно в Париже, изредка наезжая с концертами на родину. В 1906 году Брандуков переселился в Москву, куда был приглашен на должность директора и профессора Музыкально-драматического училища Филармонического общества. В этот период он особенно тесно сходится с Рахманиновым, дружба с которым зародилась, однако, задолго до того, еще в 90‑е годы. Рахманинов посвятил Брандукову свою виолончельную сонату (1901) и постоянно выступал с ним в концертах, исполняя в ансамбле собственное трио, сонату, трио П. И. Чайковского и другие произведения. Игру Брандукова в бытность его во Франции высоко оценивали К. Сен-Санс, И. С. Тургенев, а в России — Рахманинов, Зилоти. Она была одухотворенной, виртуозно-блестящей и вместе с тем покоряющей в кантиленных, лирических местах несказанной красотой звука. «Г. Брандуков умеет петь на виолончели, как немногие, и положительно увлекать слушателей», — писал про него Кашкин[[1091]](#footnote-1092).

После Октября Брандуков до конца 20‑х годов возглавлял виолончельный класс Московской консерватории, став воспитателем целой плеяды советских виолончелистов.

### \* \* \*

Как мы видели, в русской концертной жизни 1907 – 1917 годов поражает ее общественный размах. Помимо того, что к этому времени в России создался значительный слой музыкальной интеллигенции, для которой была характерна высокая художественная культура, музыкальное воспитание все больше распространялось на широкие слои интеллигенции и постепенно проникало в рабочую среду. В этом смысле чрезвычайно показательна система общедоступных и народных бесплатных концертов, проводившаяся всеми концертными организациями. Они свидетельствуют о сильной культурно-просветительской тенденции, отражавшей борьбу прогрессивных деятелей за демократизацию русской музыкальной культуры. Борьбе подчас придавалось даже политическое значение (партией большевиков, под влиянием которых находился целый ряд рабочих культурно-просветительских организаций — хоры Певцовой, московские Пречистенские курсы и т. д.).

Таким образом, несмотря на реакцию, наступившую после подавления революции 1905 г., несмотря на распространение в определенных кругах русской интеллигенции различного рода эстетских, декадентских течений, в музыкальной жизни развивались прогрессивные тенденции, совершался процесс *демократизации* русской музыкальной культуры.

Обращает внимание также необычайное разнообразие концертов (симфонические, кантатно-ораториальные, камерно-инструментальные и камерно-вокальные вечера, хоровые концерты) {473} и широта содержания концертных программ (жанровая, стилевая, временная, национальная). В программах неизмеримо усилилось значение старинной музыки. В обострении интереса к старине и одновременно к современным, самым сложным произведениям, порой наличествовал момент эстетства, «музыкального гурманства». Однако он был свойствен, в общем, довольно узким кругам музыкальной элиты.

Важно отметить, что концертная жизнь свидетельствует об огромном, все увеличивавшемся усилении интереса к *народному* искусству (вечера русской песни, концерты хора Пятницкого, «великорусских» оркестров); в этой же связи следует упомянуть и об интересе к наиболее древним пластам народной песенности, воплощенным в старинной церковной музыке.

Концертная жизнь — барометр, чутко отражавший общественные настроения. Показательно усиление внимания к героическим творениям Бетховена и, в частности, к Девятой с ее этической, общечеловеческой постановкой проблемы героического, что является показателем роста героико-гражданственных, демократических настроений русской интеллигенции. Характерно, что тяга к Бетховену постепенно усиливается от 1907 к 1917 году (на 1911 год приходятся первые полные симфонические циклы его музыки, проведенные Сараджевым и Кусевицким, и именно в 1910‑е годы Девятая становится одной из самых часто исполняемых симфоний). Наконец в тяготении к конфликтному симфонизму Бетховена могло сказываться и новое ощущение динамики жизни, с ее все увеличивающейся напряженностью общественных отношений. Мир становился все более тревожным, и в нем уже предчувствовались грозовые бури.

Последнее, очевидно, влияло и на восприятие музыки композиторов романтических направлений XIX века. Так, например, спокойная лирика Мендельсона затрагивала мало. Наоборот, порывистая, нервная романтика Шумана находила самый горячий отклик в широкой слушательской аудитории, а его «гофманианство» явно импонировало и символистам.

Любопытна эволюция отношения к Листу. «Чисто виртуозный» Лист почти не возбуждал внимания, зато Лист — демонический, Лист философский («Фауст») и Лист революционный («Гранская месса») занимал умы. Большой любовью пользовались и поэтические «Прелюды» Листа.

Весьма характерно также влечение к героико-патетическим сочинениям Скрябина. Культ симфонических произведений композитора, особенно «Прометея», все больше усиливается в предоктябрьские годы.

Необычайный расцвет переживает русское исполнительское искусство. Певцы, хоры, такие пианисты, как Рахманинов, Скрябин, Метнер, Прокофьев, выдающиеся скрипачи — питомцы школы Ауэра — представляли собой вершины мирового исполнительства.

В исполнительском творчестве крупнейших артистов углубляются реалистические тенденции. Заметно усиливается психологическое начало, происходит динамизация стиля. В игре музыкантов весьма различной индивидуальности наблюдается интерес к выявлению конфликтных состояний (Рахманинов, Скрябин, Кусевицкий). В искусстве словно накапливались те «взрывчатые силы», которые таило в себе русское общество в преддверии Октября.

## **{****474}** Музыкальные кружки *И. В. Нестьев*

Заметную роль в развитии русской художественной культуры начала XX века сыграли музыкально-творческие группы, созданные в Петербурге и Москве молодыми энтузиастами новой музыки. Речь идет о петербургских «Вечерах современной музыки» (1901 – 1912) и о московском творческом кружке, сформировавшемся вокруг журнала «Музыка» (1910 – 1915). Деятельность этих групп отражала идейные трудности переживаемого времени. Художественные вкусы их представителей, особенно некоторых из них, критерии оценок ими нового находились в зависимости от складывавшейся эстетики русского модернизма.

Вместе с тем эти художественные объединения отличали непримиримое отношение к рутине, творческому застою и живая забота о судьбах отечественной композиторской молодежи. В этом смысле они несомненно развивали — хотя и в несколько суженных масштабах — плодотворные традиции русских музыкальных кружков прошлого столетия.

### \* \* \*

Петербургский кружок «Вечера современной музыки» возник как своего рода музыкальное ответвление художественной группы «Мир искусства». Двое из основателей кружка — В. Ф. Нувель и А. П. Нурок были одновременно и активными деятелями мирискуснического движения. Вместе с С. П. Дягилевым, А. Н. Бенуа, Д. В. Философовым, Л. С. Бакстом они, начиная с 1899 года, входили в редакцию «Мира искусства», разделяя в полной мере как творческие завоевания, так и эстетические заблуждения этой влиятельной группы. Первые собрания кружка — еще до начала его открытых концертов — относятся к 1900 – 1901 годам, т. е. к периоду расцвета деятельности журнала «Мир искусства» (1899 – 1904).

Программа кружка сводилась прежде всего к пропаганде новой зарубежной и русской музыки — в противовес одностороннему увлечению заигранными пьесами и модными виртуозами.

Видные артисты Петербурга охотно и, как правило, безвозмездно участвовали в концертах кружка. Достаточно назвать имена таких вокалистов, как Н. Забела-Врубель, И. Алчевский, А. Жеребцова-Андреева, М. Луначарский, Л. Дельмас, Е. Петренко, таких инструменталистов, как С. Рахманинов, С. Прокофьев, А. Вержбилович, М. Баринова, В. Заветновский, С. Полоцкая-Емцова, Л. Николаев, П. Налбандян, А. Винклер и другие. Подавляющее большинство пьес исполнялось в первый раз — по авторской рукописи, иногда по экземплярам нотных изданий, полученным из-за границы.

В характере деятельности «Вечеров» многое еще было своеобразным продолжением тех прогрессивных форм демократической кружковости, которые издавна культивировались русской художественной интеллигенцией. Решающая роль принадлежала здесь не щедрой помощи просвещенных меценатов (как в Беляевском кружке или в оперном предприятии Саввы Мамонтова) и не личной воле умных организаторов-предпринимателей (как в концертных фирмах А. Зилоти или С. Кусевицкого), а коллективному разуму самих музыкальных деятелей, объединенных общностью эстетических взглядов. Характерно, например, что программы «Вечеров» предварительно обсуждались на закрытых собраниях кружка в присутствии приглашенных друзей — композиторов, исполнителей, {475} художников, критиков. Лучшие из прослушанных сочинений отбирались для публичного исполнения коллективно, нередко путем голосования. На этих собраниях, устраивавшихся в музыкальном магазине Я. Беккера (позднее на квартире у В. Г. Каратыгина), бывали не только авторы исполнявшихся новинок, но и близкие друзья «современников» — из числа молодых поэтов или художников «Мира искусства» (А. Бенуа, К. Сомов, М. Кузмин, А. Остроумова-Лебедева и др.); некоторые почитатели кружка помогали ему своими ссудами в моменты денежных затруднений.

Примечательной особенностью «Вечеров» была попытка устраивать вокруг публично исполненных новинок своего рода открытые дискуссии. Хотя эта новая для того времени идея не получила широкого развития, сама тенденция ко всемерной активизации музыкальной аудитории была безусловно прогрессивной.

Не поддерживаемые официальными кругами, организаторы «Вечеров» вынуждены были давать концерты в небольших и второразрядных залах столицы — в зале Германа и Гроссмана, в зале Реформатского училища, в Клубе гражданских инженеров. Концерты украшались хорошо изданными печатными программами. Уже в 1907 году пресса констатировала, что «Вечера» привлекли «более или менее постоянный контингент слушателей»[[1092]](#footnote-1093), что это — «превосходное предприятие», завоевывающее все большие симпатии (из статьи А. Н. Бенуа[[1093]](#footnote-1094)), нередко отмечалось, что «зал был полон»[[1094]](#footnote-1095).

Устроители «Вечеров» стремились использовать любую возможность, чтобы заполучить нотные новинки из Франции, Германии и других стран. Почти в каждом письме руководителей «Вечеров», адресованном во Францию Александру Бенуа или В. Ф. Нувелю, содержались просьбы — прислать последние сочинения Форе, Д’Энди, Дюка. Равеля, Маньяра и других авторов.

«Вечера» были лишены четко определившейся идейной тенденции: дальше несколько туманной оппозиционности, направленной против казенных музыкальных учреждений и реакционной прессы, дело не заходило. К революционным событиям 1905 – 1907 годов ведущие деятели кружка, особенно В. Ф. Нувель, относились более чем равнодушно. Однако в апреле 1905 года, когда все передовые люди России с возмущением осудили постыдный акт увольнения Римского-Корсакова из числа профессоров Петербургской консерватории, учредители «Вечеров» сочли необходимым выступить с открытым письмом в защиту мятежного музыканта. Под письмом, резко осуждавшим факт грубого произвола в отношении Корсакова, стояли подписи В. Каратыгина, А. Нурока, А. Медема, И. Покровского и В. Нувеля[[1095]](#footnote-1096).

В отличие от редакции «Мира искусства», где диктатором и непререкаемым вождем считался С. П. Дягилев, «Вечера» не имели своего «единоначального» руководителя. Примерно до 1907 года фактическим главой кружка был, по всей видимости, Нувель, обладавший широкими связями и наибольшим организаторским опытом. Позднее руководящая роль в «Вечерах» перешла к В. Г. Каратыгину.

Чиновник Министерства двора, Вальтер Федорович Нувель (1871 – 1949) был известен в 90‑е годы как композитор-дилетант, увлекавшийся новейшими течениями литературы и искусства. Современники характеризуют его как убежденного эстета, знатока новейшей символистской поэзии и французской музыки импрессионистского направления. В своих письмах к А. Бенуа и К. Сомову он высказывался как сторонник «искусства для искусства», принципиальный противник горьковской традиции в русском искусстве. После революции Нувель эмигрировал за границу и в течение многих лет был помощником Дягилева в его всемирно известном балетном предприятии[[1096]](#footnote-1097).

Активную роль в руководстве «Вечерами» играл Альфред Павлович Нурок (1863 – 1919), чиновник Морского ведомства и музыкант-любитель, систематически выступавший на поприще музыкальной критики (в журналах «Мир искусства», «Аполлон» и некоторых газетах). Его статьи и заметки (под псевдонимом «Силен» или под инициалами А. Н.) критиковали штампованный репертуар «Русского музыкального общества» и «Беляевских концертов», осуждали эпигонство и безвкусие «пошло-салонных» безделок, поставляемых третьестепенными авторами. Язвительный юмор Нурока оказал известное воздействие на творческое {476} формирование молодого Прокофьева (именно Нуроку, видимо, принадлежала идея дать название «Сарказмы» его пьесам ор. 17).

В противоположность Нувелю с его нескрываемой антидемократической тенденцией, Нурок принадлежал к «левому крылу» группы «Мира искусства»; известны его контакты с А. М. Горьким в связи с проектировавшимся изданием сатирического журнала «Жупел» (1905). Встречающееся в нашей литературе представление о Нуроке, как о «крайне левом» нигилисте, в какой-то степени преувеличено. В оценке современной музыки он нередко проявлял осторожную умеренность: характерны его выступления в защиту С. Рахманинова, с одной стороны, и откровенно критические высказывания о музыке М. Регера, Р. Штрауса, К. Дебюсси — с другой.

Самым значительным и ярким музыкальным деятелем «Вечеров» был Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875 – 1925), сочетавший в себе блестящий талант критика-ученого и незаурядное дарование композитора и пианиста. Каратыгин-критик вырос и сформировался в атмосфере «Вечеров современной музыки»: борьба, развернувшаяся вокруг кружка, закалила его общественный темперамент и определила его в целом прогрессивные эстетические критерии. Именно он оказался наиболее проницательным в оценке новых музыкальных течений — от французского импрессионизма и раннего немецкого экспрессионизма до оригинальных творений Стравинского и Прокофьева. Если другие «современники» — Нурок или Нувель — порой останавливались с недоумением перед сложными опусами Стравинского и Прокофьева, то Каратыгин мужественно шел «на сближение» с самыми дерзкими новаторскими явлениями, всякий раз стремясь глубоко раскрыть их сущность, объективно определить их достоинства и недостатки.

Благодаря настойчивости Каратыгина на «Вечерах» исполнялись и неизвестные сочинения русских классиков (юношеские пьесы Бородина, первый акт «Женитьбы», фрагменты из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского). Показательно его скептическое отношение к некоторым творческим крайностям в деятельности балетного предприятия Дягилева. Демократическая направленность критика сказалась в его активном интересе к научно-популяризаторской деятельности лектора, пропагандиста классической и новой музыки[[1097]](#footnote-1098).

Еще в дореволюционные годы Каратыгин выезжал с лекциями-концертами в рабочий город Донбасса Юзовку и в Череповецкий уезд, участвовал в «Общедоступных концертах», организованных по инициативе А. М. Горького для рабочих Петербурга. В доме Каратыгиных бывали Горький и Шаляпин, высоко ценившие деятельность выдающегося критика.

Подобно редакции «Мира искусства», «Вечера современной музыки» отнюдь не представляли собой монолитной и единой группы: напротив, состав кружка был достаточно пестрым в профессиональном и идейном отношении. Здесь собрались и начинающие композиторы, стремившиеся пробить дорогу новым музыкальным идеям (И. Крыжановский, И. Покровский), и критики, смело поддерживавшие это новое (В. Каратыгин, А. Нурок), и недавно вышедшие из стен консерватории молодые исполнители, готовые пропагандировать современную музыку (пианисты А. Медем, Л. Николаев, С. Полоцкая-Емцова и др.).

Негласным участником «Вечеров», их другом и консультантом был также выдающийся художник, историк живописи и критик Александр Бенуа, живо интересовавшийся новой музыкой. Он неоднократно помогал кружку организационно и посещал его собрания.

Примечательно, что во главе кружка оказались не профессиональные музыканты, а просвещенные любители искусства, для которых эта область была на первых порах не более чем формой «художественной самодеятельности»: биолог Каратыгин, врач Крыжановский, чиновники Нувель и Нурок. «Любительский» характер «Вечеров», в сущности, во многом способствовал их успеху: участники кружка были независимы от официальных музыкальных учреждений, а отсутствие материальной заинтересованности свидетельствовало об их бескорыстном служении искусству.

Стоит напомнить также, что более демократичные по своим убеждениям В. Каратыгин и И. Крыжановский впоследствии стали активными участниками советской музыкальной жизни 20‑х годов.

За одиннадцать лет своего существования «Вечера современной музыки» провели 56 концертов, т. е. в среднем по пять концертов в сезон. Было впервые исполнено в общей сложности несколько сот разнообразных произведений, открывших русской публике целый мир новых музыкальных идей. Весь этот поток музыки складывался из трех репертуарных линий, нередко сочетавшихся в пределах одной программы:

{477} а) новые сочинения молодых русских авторов;

б) зарубежные новинки (преимущественно французские);

в) малоизвестные и забытые образцы музыкальной классики — зарубежной и русской. Десятки русских композиторов — самого молодого и среднего поколения — благодаря инициативе «Вечеров» впервые получили общественную трибуну.

Если исключить петербургских и московских авторов, уже зарекомендовавших себя перед столичной аудиторией (Глазунов, Лядов, Рахманинов, Скрябин, Метнер, Катуар), подавляющее большинство новых имен, появившихся в ранних программах кружка, не радовало ни особой яркостью дарований, ни новизной и смелостью художественных идей. С течением времени авторы случайные или эпигонствующие постепенно отсеивались. В программах все более заметную роль начали играть представители современных художественных течений — символизма, импрессионизма, сторонники новейших гармонических открытий Дебюсси или Скрябина. Все они так или иначе стремились вырваться из круга привычных музыкальных идей, уже исчерпанных и опошленных композиторами-эпигонами. Особенно ценились в этом кругу ладогармонические необычности, свобода и новизна фактуры и полифонической техники, изыски вокальной декламации, уменье подхватить и воплотить в музыке тончайшие поэтические образы французского или отечественного символизма.

Нередко исполнялись романсы и вокальные циклы на тексты таких модных поэтов, как К. Бальмонт, Ф. Сологуб, разрабатывались экзотические или религиозно-мистические сюжеты (вроде «Хождения по мукам пресвятой богородицы» М. Кузмина). Имена Н. Черепнина, М. Гнесина, В. Сенилова, Б. Яновского, Ф. Акименко в той или иной мере представляли эту нарождавшуюся «современническую» традицию.

Однако никому из названных авторов не суждено было проложить действительно новые пути в современной русской музыке. О бесцветности, неяркости творчества молодых петербуржцев с досадой писал (весной 1907 года) В. Нувель: «В музыке ничего нового, нет даже ни одного дарования, подающего надежды… Возможно, что это наш последний сезон, т. к. на будущий год не хватит материала»[[1098]](#footnote-1099).

В этот «кризисный» период, спустя шесть-семь лет после зарождения кружок неожиданно привлекает ряд ярко одаренных молодых музыкантов, сыгравших действительно выдающуюся роль в отечественном искусстве. Речь идет о И. Ф. Стравинском, С. С. Прокофьеве и Н. Я. Мясковском. Именно им выпала честь открыть новую страницу в истории русской музыки вслед за Глазуновым и Лядовым, Скрябиным и Рахманиновым. Воспитанники петербургской школы, унаследовавшие традиции своих выдающихся учителей, они тем не менее были многим обязаны и «Вечерам современной музыки», приобщившим их к новейшим достижениям зарубежного и русского искусства.

«Нечего и говорить, — признавался Игорь Стравинский, — какое значение имели оба эти общества (т. е. “Мир искусства” и “Вечера современной музыки”) для моего умственного и художественного развития и как они способствовали {478} росту моих творческих сил»[[1099]](#footnote-1100). На «Вечерах» были впервые публично исполнены ранние камерные пьесы Стравинского: фортепианная соната (сыгранная Николаем Рихтером), два романса («Весна монастырская» на стихи Сергея Городецкого и вокализ под названием «Пастораль»). Романсы исполняла молодая певица Е. Ф. Петренко под аккомпанемент самого Стравинского (27 декабря 1907 года). Критика уже тогда приметила свежее дарование молодого композитора. Творчество Стравинского вскоре было поддержано «Концертами А. И. Зилоти» (1908) и балетным предприятием С. Дягилева (1909).

Памятным для истории русской музыки был «Вечер» 18 декабря 1908 года, впервые представивший петербургской аудитории двух тогдашних учеников консерватории по классу А. К. Лядова — Сергея Прокофьева и Николая Мясковского. «Как сейчас помню 45‑й “Вечер современной музыки”… в зале бывшего помещения Реформатского училища (на Мойке), — рассказывает В. Г. Каратыгин. — Впервые исполнялись тогда посмертные сочинения Грига, пьесы Скрябина, Метнера, несколько романсов Танеева, Мясковского, серия фортепианных миниатюр Прокофьева. Все вещи были новинками, но большинство авторов для публики уже не были “новичками”. Совершенными незнакомцами являлись только Мясковский и Прокофьев. К первому автору публика отнеслась благосклонно, но без особого интереса. Второй был восторженно приветствован одними и принят в штыки другими, причем на стороне “других” оказалось подавляющее большинство»[[1100]](#footnote-1101).

Юношеские пьесы 17‑летнего Прокофьева, сыгранные с присущим ему заражающим задором («Сказка», «Снежок», «Воспоминания», «Порыв», «Мольба», «Отчаяние», «Наваждение»), ознаменовали начало новой струи в современной русской музыке. На последующих «Вечерах» юный Прокофьев выступал вновь и вновь, то демонстрируя свои собственные фортепианные миниатюры (этюды ор. 2, пьесы «Призрак», «Марш», «Скерцино»), то участвуя в исполнении «чужой музыки», очень сложной по языку[[1101]](#footnote-1102).

В кружке молодому композитору посчастливилось встретить искренних энтузиастов и поклонников своего дерзостного искусства; постоянные посещения кружка помогли ему расширить свой художественный кругозор, определить свое творческое кредо. «Современники» в первую очередь стимулировали его новаторские поиски в области музыкального языка. Но они же содействовали и его отходу от лядовско-корсаковских традиций к иным эстетическим принципам, связанным с новейшими творческими течениями.

В знак уважения и благодарности к своим бывшим сотоварищам по кружку 25‑летний Прокофьев посвятил нашумевшую «Скифскую сюиту» пяти основателям «Вечеров современной музыки» — Каратыгину, Крыжановскому, Медему, Нувелю и Нуроку.

В отличие от Стравинского и от Прокофьева, встретивших в кружке (а впоследствии и в балетном предприятии Дягилева) полную поддержку своим «современническим» устремлениям, Мясковский не нашел здесь полного признания. К нему отнеслись с некоторым предубеждением из-за его пристрастия к традициям Чайковского. «… Я не сделался в этом кругу “своим”, — пишет Мясковский, — так как и тогда стремление к “последнему слову” музыкальной техники и изобретения не имело для меня самодовлеющей цены»[[1102]](#footnote-1103). Тем не менее и Мясковский с благодарностью вспоминал о поддержавших его деятелях «Вечеров» и о царившей здесь «атмосфере чрезвычайно напряженных музыкальных исканий и строжайшей оценки плодов их…»[[1103]](#footnote-1104)

Так обрисовывались в деятельности «Вечеров современной музыки» черты несомненной противоречивости, во многом обусловленные сложной идейной обстановкой политического безвременья. Вполне обоснованным было их решительное отречение от обветшалых художественных шаблонов, их жадный интерес к новым оригинальным средствам выражения, бесспорно обогатившим музыкальную культуру современности. Но, отказываясь следовать стилистике русской школы XIX века, они стали отвергать и присущий ей общественный темперамент, выдвигая на первый план изобретательность формы и языка, занятность и необычность музыкальных средств, иной раз предпочитая {479} эти критерии якобы «устарелым» критериям жизненной правды и служения демократическим идеалам.

Как уже говорилось, вторую линию в репертуаре «Вечеров современной музыки» определили новые течения западноевропейской музыки. Многие столичные исполнители и слушатели остановились на давно достигнутой линии Шуман — Лист — Берлиоз — Вагнер, не рискуя следовать дальше. Подобная робость ограничивала и обедняла русскую музыкальную жизнь. Нельзя было двигаться вперед, не слушая, не изучая, не осваивая все то лучшее, что рождала в то время художественная мысль Запада. И, разумеется, стремление «Вечеров современной музыки» в кратчайший срок восполнить эти пробелы было вполне своевременным и прогрессивным.

Концертные показы сочинений Франка, Дебюсси, Регера, Штрауса, Равеля, Малера, Шенберга будоражили общественное мнение, вызывая жадный интерес одних, возмущение и протесты других. Именно эти, крайне смелые для того времени, музыкальные «эксцессы» снискали «Вечерам современной музыки» славу неисправимых «декадентов», дерзких нарушителей спокойствия. Сейчас, когда пьесы Дебюсси и Равеля давно уже стали классическими, странно читать злобно протестующие высказывания, печатавшиеся в русской прессе тех лет. «Русская музыкальная газета», оценивая программу вечеров из пьес Равеля, Дебюсси, Роже-Дюкаса, называет ее «вечером современной какофонии». В еще более резком тоне высказался рецензент «Нового времени»: «“Вечера современной музыки” играют у нас роль музыкального сецессиона. Некоторые их сеансы напоминают, впрочем, парижские черные мессы: музыкальный сатана, засевший в зале Петербургской музыкальной школы, чуждается всего того, что в искусстве есть ясного и красивого» (речь шла всего лишь о фортепианном квинтете Регера, музыка которого вызвала у критика «впечатление котят, прогуливающихся по клавишам»)[[1104]](#footnote-1105).

Преодолевая упорное сопротивление музыкальной среды, «современники» шаг за шагом вводили в массовой обиход неизведанные сокровища новой зарубежной музыки, позднее ставшие широко репертуарными. В концертах «Вечеров» впервые в России прозвучали камерные сочинения Дебюсси (сюита «Для фортепиано», «Детский уголок», Баллады Вийона), Равеля («Отражения», «Ночной Гаспар», «Моя матушка гусыня», «Естественные истории», Сонатина), Франка (квартет ре мажор, фортепианный квинтет, романсы, «Прелюдия, хорал и фуга») и другие[[1105]](#footnote-1106). Уже после камерных «Вечеров» имена этих авторов стали появляться на афишах симфонических концертов Зилоти, Кусевицкого, Шереметева.

Новые французские композиторы различных направлений, как последователи Франка (д’Энди, Шоссон, Дюпарк, Шарль Борд), так и особенно импрессионисты, близкие к Дебюсси (Дюка, Роже-Дюкас, Флоран Шмитт, Энгельбрехт, Вийермоз, Северак, Маньяр), занимали едва ли не преобладающее место в программах «Вечеров». Но увлечение этими композиторами было несколько преувеличенным и имена их, за очень редкими исключениями, впоследствии не закрепились в русском концертном репертуаре. Односторонняя приверженность некоторых петербургских меломанов к быстро изживавшему себя французскому импрессионизму — в его второстепенных образцах — вскоре вызвала отрицательную реакцию со стороны молодых сил русской музыки (Мясковский, Асафьев, Прокофьев).

Из выдающихся представителей новой немецко-австрийской музыки в программах «Вечеров» были представлены Рихард Штраус (романсы), Густав Малер («Песни об умерших детях»), Гуго Вольф. Однако ни Штраус, ни, в особенности, Малер не стали властителями дум для «современников», а второй из них и вовсе не был понят и оценен по достоинству (вероятно, в этом отчасти сказалось отсутствие у этого композитора ярко выраженных ладогармонических новаций).

Первыми в России «современники» обратились к самому «левому» из тогдашних западных новаторов — Арнольду Шенбергу, показав две пьесы ор. 11 — один из первых образцов экспрессионистского атонализма (вызвавший, кстати, полное недоумение и даже смех у достаточно умудренной аудитории «Вечеров»)[[1106]](#footnote-1107). Предложение И. Ф. Стравинского — исполнить на очередном «Вечере» вокальный цикл Шенберга {480} «Лунный Пьеро» — осталось неосуществленным.

Среди новых немецких авторов наибольший интерес «современников» вызывал Макс Регер, чье творчество систематически пропагандировалось на собраниях «Вечеров». Это был единственный из крупных зарубежных композиторов, принявший личное участие в одном из концертов «Вечеров современной музыки»[[1107]](#footnote-1108). Восторги Каратыгина, Нувеля и других участников кружка по поводу музыки Регера были сильно преувеличенными (Каратыгин считал его «глубокомысленнейшим и любопытнейшим из германских модернистов» и чуть ли не «единственным истинным продолжателем» Баха и Бетховена). Эти оценки, однако, не разделялись большинством русских музыкантов — как академического, так и новейших направлений.

Эпизодические показы на «Вечерах современной музыки» творчества других национальных школ — испанской (Альбенис, Фалья), английской (Банток, Сирил Скотт), скандинавской (Синдинг, Сибелиус, Карл Нильсен), польской (Шимановский) не оставили заметных следов в тогдашней музыкальной практике. Вовсе не были замечены «современниками» новые композиторы Венгрии (Барток, Кодаи), Чехии (Новак, Яначек), Италии (Респиги, Казелла). Но и то, что было сделано организаторами «Вечеров» в области пропаганды современного зарубежного искусства, сыграло обновляющую роль в музыкальной жизни России. Им первым удалось пробить стену непонимания и глухоты в отношении многих замечательнейших творений новой музыки. Знакомство с шедеврами Дебюсси, Равеля, Штрауса, Регера обогатило эстетический кругозор молодых композиторов России, натолкнуло их на самостоятельные творческие открытия. Так, близость к традициям Клода Дебюсси нетрудно усмотреть в «Фейерверке», «Соловье», «Жар-птице» Стравинского; поэтические идеи «Естественных историй» Равеля нашли оригинальное продолжение в прокофьевском «Гадком утенке»; в ладогармонических экспериментах юного Прокофьева можно было усмотреть отзвуки гармоний Регера.

Остается кратко сказать о третьей линии в репертуаре «современников» — об их интересе к малоизвестным образцам музыки XVIII и XIX веков. В программах «Вечеров» время от времени встречались имена Брамса, Брукнера, Грига, даже Баха и старых итальянцев. Специальные собрания кружка посвящались Мусоргскому, Римскому-Корсакову, Бородину. Все эти факты заставляют опровергнуть ошибочное представление о «современниках» как о неистовых «нигилистах», якобы отвергнувших сокровища классического наследства. Никто иной как Игорь Стравинский, оценивая полвека спустя историческую роль «Вечеров», с уважением признал, что они «несмотря на название, пытались создать конкуренцию между новой музыкой и старой»[[1108]](#footnote-1109).

Прослеживая весь путь «Вечеров современной музыки», можно усмотреть в их деятельности идейно-творческую эволюцию. Ранний этап (до 1904 года) — бунт против беляевского академизма, первые важные открытия в области новой западной музыки и относительная «всеядность» в отношении современных русских авторов. Второй этап (1905 – 1908) — расцвет «западнических» увлечений (Регер, Равель) и важные дебюты новых русских композиторов, не признаваемых академическими кругами (Стравинский, Прокофьев, Мясковский). Наконец последний этап (примерно с 1908 года) — знаменуется некоторым ослаблением «воинствующих» тенденций и усилением интереса к неизведанным богатствам русской классики (Мусоргский, Бородин).

Распад кружка в 1912 году был связан, по всей вероятности, не только с обострившимися материальными затруднениями, но и с тем обстоятельством, что некоторые активнейшие его деятели (Нувель, Стравинский, Прокофьев, Черепнин) нашли иное применение своим силам, начав сотрудничать с заграничной антрепризой Дягилева. Во втором десятилетии века яснее обнаружились черты известного отставания деятелей «Вечеров современной музыки» от бурно развивавшейся творческой практики. Характерно, например, что Нувель и Нурок не смогли верно оценить новаторские искания Стравинского («Весна священная»), Прокофьева («Скифская сюита», «Шут»). Что же касается Каратыгина, то он, преувеличенно восторгаясь зарубежными новинками (Регер, {481} Роже-Дюкас), недооценил значение демократических традиций в музыке Рахманинова, Метнера и других русских композиторов.

Преемником «Вечеров современной музыки» в Петербурге стал журнал «Музыкальный современник» (1915 – 1917), также проводивший открытые «Вечера современной музыки» с целью пропаганды новинок. Редактор журнала — Андрей Николаевич Римский-Корсаков — привлек в качестве одного из главных сотрудников В. Г. Каратыгина, который стремился и здесь продолжать свою прежнюю линию (активная поддержка Прокофьева, пропаганда наследия Мусоргского, Скрябина и других русских новаторов). Однако позиции «Музыкального современника» оказались не столь радикальными в сравнении с «Вечерами современной музыки». Здесь предпочитали более апробированные явления искусства, скептически отвергая художественные «крайности» (характерно отрицательное отношение руководителей журнала к «Весне священной» и «Скифской сюите»).

Наиболее ценные тенденции петербургских «современников» сумел продолжить московский кружок В. В. Держановского и К. С. Сараджева. Стоит напомнить о том, что Владимир Владимирович Держановский (1881 – 1942) в период революции 1905 – 1907 годов активно участвовал в организации концертов в пользу социал-демократической партии, сотрудничал в левых газетах. Немудрено, что созданный им в Москве музыкальный кружок стал истинным авангардом русского музыкального движения предреволюционных лет. Москвичам удалось достичь того, что оказалось недостижимым для «современников»: обрести постоянную исполнительскую базу (летние симфонические концерты в Сокольниках, руководимые Сараджевым) и — главное — создать свой боевой журнал («Музыка»).

Именно в Москве, благодаря инициативе Держановского и Сараджева, удалось организовать памятные симфонические дебюты молодых петербуржцев Прокофьева и Мясковского, не нашедших поддержки у концертных организаций Петербурга. Здесь же встретили живое сочувствие многие творческие опыты Скрябина, Катуара, Александра и Григория Крейнов, А. Кастальского и других композиторов. Тоненькие книжечки журнала «Музыка» служили в 1910 – 1915 годах активнейшим «бродильным» началом, беспощадно обличая рутину, консерватизм, серятину, космополитическое модничание, смело поддерживая все по-настоящему талантливое и живое.

В «Музыке» началась критическая деятельность наиболее передовых русских музыкантов «младшего поколения» — Н. Я. Мясковского, Игоря Глебова (Б. В. Асафьев), С. С. Прокофьева. Они не только «подхватили эстафету» из рук Каратыгина, Нурока и других критиков-«современников», но и пошли много дальше, опровергнув некоторые односторонние суждения своих предшественников. Особенно показательны в этом отношении острые и меткие выступления Мясковского[[1109]](#footnote-1110). Именно Мясковский в своих статьях осудил чрезмерное увлечение «современников» новой французской музыкой с ее рафинированной изнеженностью и зыбкостью формы; именно он выступил в защиту традиции Чайковского, Танеева, Метнера, необоснованно отвергнутой Каратыгиным и другими лидерами петербургского кружка. В противовес откровенно западническому направлению {482} «мирискусников» Мясковский принципиально и стойко отстаивал национально-самобытные пути молодой русской музыки; не раз обличал он также излишнее преклонение перед зарубежными знаменитостями в ущерб интересам отечественной композиторской молодежи.

Можно утверждать, что тогдашняя деятельность Мясковского — композитора и критика — подготавливала почву для формирования передовых эстетических принципов советской музыки (примат содержательности над «занятностью» формы, национальная определенность, возврат к большому идейно насыщенному симфонизму, к художественной простоте и демократичности)[[1110]](#footnote-1111).

Наиболее прогрессивные из «современников» (прежде всего Каратыгин) сыграли важную роль в развитии русского искусства накануне революционных перемен 1917 года. Своей общественной и публицистической деятельностью они способствовали преодолению академической рутины и общему росту русской музыкальной культуры начала XX века. Советская музыка 20‑х – 30‑х годов также многим им обязана. Своеобразным продолжением петербургских «Вечеров современной музыки» оказались ленинградские «концерты-выставки» 20‑х годов, поддержавшие молодого Шостаковича. Московская «Музыка» во многом подготовила успехи советского музыкознания (статьи и книги Б. Асафьева), способствовала будущему расцвету симфонической школы Мясковского. Прогрессивное культуртрегерство В. Г. Каратыгина нашло свое продолжение в массовых формах музыкального просветительства 20‑х и 30‑х годов.

## **{****483}** Музыкальная эстрада *И. В. Нестьев*

На рубеже XIX – XX веков и особенно в период между двумя войнами — годы 1904 – 1914 — русская эстрада прославилась высокоодаренными певцами, завоевавшими широчайшее признание. О них ожесточенно спорили, им посвящали статьи и фельетоны. Влияние их на музыкальный быт масс было огромно.

В Москве и в Петербурге систематически проводились летние эстрадные сезоны, в которых подвизались популярные куплетисты, хоры народной песни, исполнительницы цыганских романсов, виртуозы на балалайке, гармониках, гуслях. Общедоступные концерты устраивались в манежах, парках и садах, в народных домах и на ярмарках. За пределами столиц эстрадное искусство было представлено в основном лишь сомнительными солистами и ансамблями, развлекавшими купеческую публику в дорогих кафе-шантанах. К 1907 году в России насчитывалось около полусотни различных шантанных эстрад, спустя же пять лет число их почти удвоилось[[1111]](#footnote-1112). Только самые знаменитые исполнители эстрадного жанра — Вяльцева, Панина, Зорина, Тамара, Раисова, Л. Д. Давыдов, Плевицкая и др. удостаивались чести выступать в аудиториях благородных собраний, дворянских клубов, в лучших столичных театрах и концертных залах. Они с триумфом гастролировали по всей России, вызывая живейшие отклики в прессе и общественном мнении.

В годы, когда звучали голоса корифеев новой поэзии — Блока, Маяковского, Есенина, а музыкальный мир поражался дерзкому новаторству Скрябина, Прокофьева, Стравинского, массовый эстрадный репертуар представлял совершенно иной полюс русской художественной жизни. Здесь откровенно обращались к самым элементарным средствам эстетического воздействия — к легко доступным, популярным напевам, к сентиментальным или чувственно-призывным стихам, способным растрогать, взволновать, воспламенить душу самого непритязательного слушателя. Расчет был безошибочно точен: модные песни и романсы мгновенно воспринимались и легко проникали в массовый обиход, не требуя эстетической подготовки. Их активными распространителями оказывались входившие в моду граммофон и дешевые лубочные песенники, выпускавшиеся в десятках тысяч экземпляров.

Воздействие песен дореволюционной эстрады было далеко не равноценным: одни действительно отравляли художественные вкусы своей духовной бедностью и пошлостью, другие же в известной мере отвечали естественным запросам демократически настроенных кругов, подготовляя почву для новых важных процессов в музыкальном быту революционной эпохи.

Несомненно правы те, кто отмечает по преимуществу коммерческую, буржуазно-предпринимательскую природу тогдашнего эстрадного искусства. Полновластным хозяином русской эстрады, диктатором ее эстетических норм был малокультурный купец, «чумазый антрепренер», содержатель увеселительных садов и фешенебельных ресторанов. Выступления популярного хора или модных этуалей-шансонеток использовались им как выгодное средство для привлечения богатых посетителей. Некоторые антрепренеры-нувориши вышли из бывших официантов и гостиничных слуг, обогатившихся на всякого рода аферах. Современники вспоминают, например, об основателе московского «Эрмитажа», бывшем лакее Я. В. Щукине, «разбогатевшем из {484} весьма мрачных источников»[[1112]](#footnote-1113). Такого рода коммерсанты насаждали на эстраде циничные нравы публичного дома, унижали человеческое достоинство актеров и особенно актрис. Лишь в первые годы XX века стали выдвигаться предприниматели иного типа — умные организаторы-импресарио, устраивавшие гастрольные турне прославленных артистов по городам России.

Господство буржуазного бизнеса в области эстрады откровенно проявлялось и в массовой продукции русской граммофонной промышленности. С начала 900‑х годов до 1907 года в России было продано около полумиллиона граммофонов. Английское акционерное общество «Граммофон», французская фирма Патэ открыли в стране несколько фабрик грампластинок, которые к 1915 году производили ежегодно до 20 миллионов дисков (не считая копий и перепечаток с иностранных матриц)[[1113]](#footnote-1114).

Благодаря граммофону многие люди впервые познакомились с пением Шаляпина и Карузо, с игрой юного скрипача Яши Хейфеца и пианиста Иосифа Гофмана, с мелодиями Глинки, Чайковского, Бизе. Однако тот же граммофон значительно чаще использовался для распространения дешевых песен-однодневок, прославлявших купеческие кутежи и псевдоромантическую «безумную страсть». Торгашеский ажиотаж, стремление к наживе заставляли граммофонных предпринимателей потрафлять наиболее низменным запросам купеческой и мещанской публики, стремившейся забыться от грубой прозы жизни в угаре «цыганщины».

Граммофонные предприниматели всегда стремились быть на уровне политической «злобы дня». В репертуаре грамзаписей можно было обнаружить и официально монархические хоры («О воцарении дома Романовых»), и ура-патриотические песни-агитки, посвященные событиям империалистической войны.

Грампластинка с ее многотысячными тиражами сыграла решающую роль в популяризации выдающихся эстрадных исполнителей. Вся Россия — от великокняжеских дворцов до мещанского пригорода — увлекалась записями Вяльцевой, Паниной, Плевицкой и их многочисленных подражательниц. Иногда бывало, что званый прием в богатых домах начинался с прослушивания новых грампластинок. А в годы войны граммофон стал звучать в лазаретах и офицерских блиндажах в непосредственной близости от переднего края.

Другим не менее активным пропагандистом эстрадных песен были лубочные песенники, издававшиеся в Москве, Петербурге и Киеве различными книгоиздателями (Сытин, Губанов, Морозов, Коновалова и др.). Каждый из них выпускал ежегодно до 20 тысяч экземпляров дешевых песенных сборников с красочными обложками и броскими заглавиями, почти всегда повторявшими название любимейшей песни («Могила», «Маруся отравилась», «Златые горы», «Гай да тройка» и т. п.). Только в 1911 году было зарегистрировано около 180 названий выпущенных в свет песенников. Некоторые из них целиком посвящались одному из любимых исполнителей (например, изданный фирмой Филатова песенник «Цыганские романсы, петые А. Вяльцевой» (М., 1905)) или сборник «“Лебединая песня” и другие цыганские песни, петые В. Паниной» (М., 1907). Таким образом популярные певцы становились своего рода законодателями массовых музыкальных увлечений.

Практика русской эстрады выработала свои излюбленные жанры, свои распространенные амплуа. Переломная эпоха — между двумя войнами и двумя революциями — обусловила и в этой области искусства необычайную стилистическую пестроту, сложное переплетение старого и нового, отмирающего и нарождающегося. Исконно национальные жанры, издавна бытовавшие в России, соседствовали с импортным искусством французских шансонов и американских синкопированных танцев; художественные традиции, восходящие еще ко временам ярмарочных увеселений начала XIX века или таборного цыганского пения пушкинских времен, уживались с модными, скоропреходящими влияниями современного буржуазного города.

Наиболее популярным жанром музыкальной эстрады начала века оказался так называемый «цыганский романс», переживавший как бы свою вторую молодость. Именно в этой области проявили себя такие известные певцы, как В. Панина, А. Вяльцева, Н. Тамара, А. Д. Давыдов, Р. Раисова, М. Вавич, Ю. Морфесси и многие другие. Следует, однако, подчеркнуть, что многочисленные «цыганские романсы», исполнявшиеся знаменитостями, имели мало общего с подлинным стилем старого таборного фольклора. По существу это была типично русская разновидность городской, преимущественно любовной песни с приподнято экспрессивным поэтическим содержанием и довольно устойчивым интонационным строем, сформировавшимся {485} еще в первой половине XIX века в классических напевах Варламова, Гурилева, Булахова и др. В них утвердились характерные обороты чувствительных «опеваний» и вздохов, страстных мелодических взлетов и падений, томных хроматических скольжений, многозначительных пауз и фермат. К этому нужно добавить специфическую манеру исполнения с гипертрофированным подчеркиванием резких горловых и чувственных низких тембров, нарочитым скандированием отдельных слогов и большой свободой темпа. К концу XIX века «цыганский романс» постепенно потерял свою прежнюю задушевность и мелодическое обаяние: черты ремесленной обезличенности проявились и в музыке и в поэтическом тексте новейших романсов.

Эстрадная «цыганомания» вызвала к жизни волну песенной продукции, поставляемой как правило малозаметными авторами, преимущественно из числа кафешантанных пианистов-аккомпаниаторов (или — реже — дилетантствующих аристократов). Наиболее модные творения их надолго запечатлевались в памяти слушателей, порой как бы сливаясь с современным городским фольклором. Сейчас уже мало кто знает, что «вяльцевская» «Гай да тройка» сочинена И. Штейнбергом, а автором песни «Ну, быстрей летите, кони» был Н. Бакалейников. Среди активно действовавших романсных авторов чаще других встречались имена Я. Пригожего («Пара гнедых», «Маруся отравилась»), А. Ленина («Забыты нежные лобзанья»), Н. Зубова («Не уходи»), Лучича («Дай, милый друг, на счастье руку»), Я. Фельдмана («Ямщик, не гони лошадей»), С. Соколовского («У камина»), Н. Шишкина («Захочу — полюблю»). Активно действующими авторами в эстрадном жанре были, кроме перечисленных, пианист и композитор А. В. Таскин, аккомпаниатор Вяльцевой (автор романса «Ветер») и А. Н. Чернявский (Цимбал) — композитор, редактор, аранжировщик, поставлявший репертуар для Н. Плевицкой и А. Вяльцевой; перу последнего принадлежали не только «цыганские романсы» («Жалобно стонет», «Соколики»), но и ряд несложных стилизаций под русские народные песни («У колодца»).

Значительную долю успеха упомянутых певцов разделяли их аккомпаниаторы, не только служившие для них «тренерами» и поставщиками репертуара, но и по существу самостоятельно оформлявшие всю музыкальную основу их выступлений. Речь идет о своеобразной манере богато инкрустированного аккомпанемента-импровизации, в котором детально иллюстрировались перипетии песенного сюжета. Аккомпанемент куплетной песни превращался при этом в сложную поэму-импровизацию, отмеченную чертами наивной изобразительности. Такими были аккомпанементы А. В. Таскина и особенно А. М. Заремы, постоянного концертмейстера Плевицкой.

Кризис «цыганского романса» проявился не только в ремесленной стандартизации мелодий, словно перепевавших один и тот же приевшийся напев, но и в резком снижении поэтического уровня стихов. Если в классических «цыганских романсах» XIX века использовались стихи Пушкина, Дельвига, Фета, Тургенева, Апухтина, А. Толстого, то современные тексты, за редкими исключениями, принадлежали малоизвестным виршеплетам, стремившимся угодить непритязательной кафешантанной аудитории. Здесь вырисовываются два резко противоположных мира чувств — мелодраматический надрыв и бесшабашное веселье: с одной стороны — предсмертные стоны, горькое сожаление о невозвратимом счастье («Я вам не говорю про тайные страданья»), с другой — откровенная чувственность и циническая бравада («Все на свете трын-трава…» и др.).

Немудрено, что прогрессивная критика резко и бескомпромиссно осуждала эпигонскую «цыганоманию». Непримиримыми противниками этого искусства были В. В. Стасов, А. М. Горький, многие видные рецензенты, выступавшие в периодической печати. (Исключения допускались лишь для наиболее талантливых хранителей старых традиций цыганского пения, подобных Варе Паниной.) Писатель А. И. Куприн посвятил цыганской песне темпераментную статью, опубликованную в 1911 году: «Мы присутствуем при вырождении цыганской песни, — писал он, — вернее — при ее скучной, медленной, старческой кончине… Древние, полевые, таборные напевы, переходившие из рода в род, из клана в клан, по памяти, и по слуху, исчезли и забылись… Современные романсы живут как мотыльки-однодневки: сегодня их гнусавят шарманки и откашливают граммофоны, а завтра от них нет и следа»[[1114]](#footnote-1115).

Некоторые современники, отмечая «безысходную грусть», щемящий душу трагизм «цыганских романсов», видели в этом нечто «роковое, пророческое». В песнях цыган ощущали поэтическое знамение того тревожного времени, когда русское дворянство, да и значительная часть буржуазии уже предчувствовали надвигающуюся гибель своего владычества, своего благосостояния, {486} всего старого уклада жизни. «Ведь вдохновителями цыганщины были дворяне, — писал в 1911 году критик “Нового времени” Юр. Беляев. — Они культивировали этот жанр пения, предвидя свое разорение. Они заказали при жизни свою иеремиаду, свой реквием в таборе московских цыган»[[1115]](#footnote-1116). Критик реакционной газеты, сам того не ведая, дал верный, далеко идущий прогноз. Пройдет еще десятилетие — и «роковая скорбь» цыганщины станет излюбленным музыкальным воплощением горестных чувств русской эмиграции, выброшенной за борт жизни очищающим шквалом революции.

Вероятно, самой яркой исполнительницей «цыганского романса» следует считать талантливую Варю Панину. Ее называли «последней из могикан» цыганского пения. Современники восхищались тем, какая «громадная сила и красота таилась в этом глубоком, почти мужском, голосе»[[1116]](#footnote-1117).

Варвара Васильевна Панина-Васильева (1872 – 1911), родившаяся в семье московских цыган, с четырнадцати лет пела в цыганском хоре. Более десяти лет она выступала в качестве солистки на эстраде московского «Яра». В 900‑е годы певица концертировала в обеих столицах и провинции, захватывая аудиторию романтической мощью своего искусства.

Репертуар Вари Паниной складывался преимущественно из «цыганских романсов» и песен, созданных еще в XIX веке. До сих пор памятны в ее исполнении «Нищая» (слова Беранже), «Коробейники» (слова Некрасова), «Утро туманное» (музыка Абаза, слова И. С. Тургенева), «Дремлют плакучие ивы». Не забыты и широко популярные «Очи черные» (музыка Германа, слова Гребенки). Среди наиболее репертуарных романсов Паниной — «Белая акация», «Уголок», «Хризантемы», «Жалобно стонет», «Я вам не говорю», «О позабудь былые увлеченья». Наряду с второразрядными образцами псевдоцыганского стиля в ее программах встречались и старинные песни, пленявшие искренним лиризмом, душевной доверительностью интонаций[[1117]](#footnote-1118).

Грамзаписи знаменитой цыганки сохранили живую экспрессию ее исполнения, крупный вокальный «рельеф», особенности национального произношения. Она лепила свои песенные образы резкими волевыми штрихами, нигде не допуская сентиментального жеманства. Было в ее пении и что-то от импровизированного домашнего музицирования — сердечность, доверительное выражение чувств.

Более модернизированный стиль эстрадного пения — с оттенком салонного эпикуреизма — культивировала популярнейшая Анастасия Дмитриевна Вяльцева (1871 – 1913). В противоположность Варе Паниной, хранившей традиции старинного цыганского пения, она создала тот новый салонно-романсный жанр, в котором черты эстрадной «цыганщины» сочетались с развлекательным шиком современной шансонетки и опереточной фривольности.

Карьера Вяльцевой была поистине головокружительной: юная горничная из отеля, потом хористка провинциальной оперетты, она с 1897 года стала с громадным успехом выступать в качестве исполнительницы модных «цыганских романсов». В 900‑е годы ее считали одной из самых знаменитых актрис России.

В отличие от Паниной, предпочитавшей русскую романсовую «классику», Вяльцева обращалась к новейшему репертуару, воспевающему радости «свободной» любви и ресторанного быта: «Гай да тройка», «Захочу — полюблю», «Дай, милый друг, на счастье руку». Традиционная «цыганщина» в такого рода песенках теряла свой романтически-тревожный оттенок, уступая место атмосфере игривой шансон и опереточного каскада.

Артистическое обаяние Вяльцевой было, однако, много сильнее ее сомнительного репертуара. Современники называли ее «несравненной», отмечая красоту голоса, мастерство фразировки, стихийную музыкальность и чарующую женственность, указывали на «цельность, естественность» ее пения, меткость актерской интонации, заражающую чувственность, порой отражавшую и новейшие влияния буржуазного уклада жизни. Восторженные отзывы об эстрадном мастерстве Вяльцевой мы находим в воспоминаниях В. И. Немировича-Данченко, И. Е. Репина, писателей Н. Телешова, С. Скитальца, в статьях критика А. Кугеля.

К исходу первого десятилетия XX века на эстраде стали проявляться и иные тенденции, связанные с всеобщим возрождением интереса к русской народной песне. Своеобразный Ренессанс русской песенности шел разными путями. Впервые на концертных подмостках столиц зазвучали голоса подлинных народных певцов — крестьянских умельцев: стоит напомнить о первых {487} выступлениях в Москве деревенского этнографического хора М. П. Пятницкого, о концертах пинежской сказительницы М. П. Кривополеновой, захватившей слушателей древними сокровищами северного былинного эпоса.

Поворот к русскому национальному искусству в ином плане сказался в практике коммерческой эстрады. Здесь обнаружилась неожиданная реакция против многолетнего засилия салонной «цыганщины». На смену ей пришла волна увлечения современной русской песней, — но не столько исконно крестьянской, сколько «полупрофессиональной», тесно связанной с бытом городских низов. Новый для того времени репертуар, представленный эстрадными исполнителями народной песни — Н. В. Плевицкой, М. П. Комаровой, А. Е. Сокольской, М. А. Лидарской, Г. Н. Садовниковым, — встретил широчайший отклик в самых различных кругах общества.

Смена вкусов в области эстрады была в значительной мере обусловлена новыми веяниями в русском общественном движении, возникшими в канун революции 1905 – 1907 годов. Жизнь властно диктовала многим художникам путь к большей демократичности и национальной определенности искусства, к общественно значимым темам, порожденным повседневной жизнью крестьянства и городской бедноты. Хозяева эстрадных предприятий (и граммофонных фирм) отлично понимали, что для завоевания массовой аудитории, для удовлетворения ее меняющихся художественных запросов нужны иные песни, существенно отличные от «роковой скорби» цыганских романсов. Здесь, разумеется, не было и следа социального протеста, характерного для песен пролетарского движения. Тем не менее в репертуаре эстрадных исполнителей появились мотивы романтического свободолюбия, филантропического сочувствия к бедным, неонароднического демократизма. Популярность Надежды Плевицкой — наиболее талантливой представительницы этого жанра — превзошла все рекорды.

Надежда Васильевна Плевицкая (1884 – 1941) родилась в Курской губернии в бедной крестьянской семье. Судьба ее была поистине легендарной: послушница монастыря, затем артистка бродячего цирка, горничная, хористка русской капеллы и наконец солистка кафешантанной эстрады. Благодаря содействию Л. В. Собинова она стала выступать на большой концертной эстраде, завоевав грандиозный успех. В 1910 – 1917 годах Плевицкая успешно гастролировала по всей. России, оказав значительное влияние на формирование массового песенного репертуара. Последние годы жизни певица провела в эмиграции в Париже.

Искусство Плевицкой ознаменовало резкий поворот от салонно-театрализованного лиризма Вяльцевой и Тамары — к современной народной песне. Композитор и ученый А. Затаевич отметил, что именно Плевицкая «внесла в репертуар русской популярной песни, выродившейся в форму так называемого “цыганского романса”, оздоровляющий народный характер»[[1118]](#footnote-1119).

Обширный репертуар Плевицкой можно было бы разделить на два пласта сочинений, не равных по количеству и по степени распространения. Первый пласт составляют *городские* песни сравнительно недавнего происхождения; второй пласт — песни старинные *крестьянские*, вывезенные ею из курской деревни.

{488} Феноменальный успех Плевицкой обусловлен по преимуществу песнями первой группы, в сущности, определившими ее исполнительский профиль. Это — городские песни, тесно связанные с поэтическим наследием XIX века и с творчеством малоизвестных эстрадных композиторов. По существу это были песни сегодняшнего дня, бытовавшие по всей России в самых широких кругах трудового люда. Лучшим из этих песен суждено было прочно войти в общерусский фольклор: «Дубинушка», «Есть на Волге утес», «Славное море, священный Байкал». Плевицкая с увлечением запела песни народной печали («Эх, ты доля моя, доля», «Умер бедняга в больнице военной», «Мучит, терзает головушку бедную», «Когда на Сибири займется заря»), повествования о русском воинстве («Варяг», «Среди лесов дремучих», «Шумел, горел пожар московский»), баллады о загубленной молодости («Ухарь-купец», «Стенька Разин и княжна», «Помню я еще молодушкой была», «Когда я на почте служил ямщиком»). Что ни песня, то — напряженная человеческая драма, требующая от исполнительницы действенных выразительных средств, мощного и выстраданного артистизма.

Иной полюс той же демократической городской традиции составляют песни шуточные, плясовые, богатырски удалые: в частности «Калинка», «Всю да я вселенную проехал», «Во селе Покровском», в которых «народная печальница» раскрывала другие грани своего дарования — лихость, лукавство, забубённое веселье.

Резкий контраст по отношению к «городскому» репертуару составляли деревенские песни Плевицкой. Здесь были такие прославленные шедевры, как «Лучинушка», «Ты взойди, солнце красное», «Рассыпался дробен жемчуг», «Во пиру была», а также свадебные и хороводные песни Курской губернии. К сожалению, эта ценнейшая часть наследия Плевицкой осталась почти незамеченной: хотя не менее двадцати крестьянских песен Курской губернии были записаны ею на грампластинки[[1119]](#footnote-1120).

Критики единодушно превозносили стихийный актерский дар Плевицкой, обаяние и естественность ее сценического поведения, искусство жеста, движений рук, плавных деревенских поклонов, гипноз душевной русской улыбки и широко раскрытых, горящих глаз.

Сила певческого искусства Плевицкой — в неожиданном слиянии исконной традиции импровизированного крестьянского распева с поистине шаляпинским умением речитировать песенный текст, насыщать его правдой чувств, драматизмом переживаний.

В годы империалистической войны в искусстве эстрады проявились новые тенденции: стали распространяться интимные «песенки настроений», окрашенные тонами манерной символики, а то и салонного декадентства. В 1915 г. впервые выступил новоявленный кумир столичной публики Александр Николаевич Вертинский (1889 – 1957), певец, поэт и композитор, создавший особый жанр поэтически изощренной музыкальной новеллы. Искусство молодого Вертинского было в известной мере связано с символизмом и современными театральными течениями. Маска разочарованного Пьеро, мотивы утонченной грусти, изломанности («Ваши пальцы пахнут ладаном», «Бал господень», {489} «Креольчик», «Кокаинеточка» и т. п.). Исполнительской манере Вертинского были присущи выразительность жестов, тонко разработанная нюансировка, мастерство декламации. Несколько раньше завоевала популярность одесская певица Иза Кремер, исполнявшая интимные песенки в духе современной французской шансон, нередко в собственных поэтических переводах («Мадам Люлю», «Черный Том» и др.).

Многое из того, что пелось на русской эстраде в начале XX века, безвозвратно кануло в прошлое, десятки модных песен и романсов, повсеместно звучавших 60 – 70 лет назад, справедливо забыты вместе с другими атрибутами ушедшего дворянского, купеческого и мещански-слободского быта. Часть этого репертуара была увезена за границу остатками разбитой белой армии, став экзотическим «украшением» эмигрантских кабаков.

Песенный быт дооктябрьской России был стихийно сметен мощной волной новых песен — революционно-действенных, динамичных, мажорно-утверждающих. В народе запели «Мы кузнецы» и «Вперед, заре навстречу», «Проводы» и «Марш Буденного».

Все же часть музыкального наследия дореволюционной эстрады надолго сохранилась в памяти последующих поколений, чаще всего подвергаясь обновлению, существенной трансформации.

Необычайно долговечной оказалась традиция песенной «цыганщины», вновь воскресшая в годы нэпа.

Лучшие из песен, звучавших в программах Плевицкой, стали классическими, пополнили общерусский песенный фольклор XX века вместе с прославленными песнями советских композиторов. Надо ли напоминать о судьбе таких песен, как «Варяг», «Утес», «Байкал», «Раскинулось море широко»? В первые годы революции некоторые из ее песен обрели новое поэтическое содержание, переосмысленное на революционный лад. Из солдатской баллады про «разбойника Чуркина» была создана красноармейская песня «С помещиком, банкиром», гремевшая на фронтах гражданской войны. На основе скорбно-лирической мелодии «Когда на Сибири займется заря» сложили комсомольскую песню 20‑х годов «Там вдали за рекой». Поколение композиторов-песенников, выдвинувшихся в 20‑е и 30‑е годы, не раз обращалось к наследию предреволюционной эстрады, свободно и чаще всего интуитивно переосмысливая издавна знакомые интонации. Так, в мелодии «Орленка» В. Белого слышались далекие отголоски «Ухаря-купца», в «Железняке» М. Блантера — «Думы ткача», а в «Каховке» Дунаевского, по признанию самого автора, активно трансформировались интонации песни «Умер бедняга в больнице военной».

Позднее, уже в годы Великой Отечественной войны композиторы многократно обращались к наследию старого городского фольклора, коренным образом переосмысливая его «интонационный словарь». Достаточно напомнить о творческом развитии ритмо-мелодических элементов матросской песни «Раскинулось море широко» (напр., в «Заветном камне» Б. Мокроусова). Новое время, новые помыслы и переживания людей социалистической эпохи обусловили «вторую жизнь» музыкальных интонаций, перечеканенных искусством талантливых композиторов и обогащенных современной поэтической образностью[[1120]](#footnote-1121).

# **{****490}** Указатель имен[[1121]](#footnote-1122)

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абаза [486](#_page486)

Абрамян [200](#_page200)

Авдеев В. [246](#_page246)

Аверченко А. Т. [203](#_page203)

Агатов В. И. [206](#_page206)

Агин А. А. [241](#_page241)

Адамов Е. К. [226](#_page226)

Адельгейм Рафаил Л. [183](#_page183)

Адельгейм Роберт Л. [183](#_page183)

Азов В. [203](#_page203)

Айвазов С. А. [188](#_page188)

Айдаров С. В. [75](#_page075)

Айзман Д. Я. [69](#_page069), [72](#_page072)

Айхенвальд Ю. И. [145](#_page145), [146](#_page146)

Акименко Ф. С. [477](#_page477)

Акимов Н. П. [118](#_page118)

Акимова С. В. [455](#_page455)

Алейников М. Н. [255](#_page255)

Александр I [101](#_page101)

Александр III [92](#_page092)

Александров Ан. Н. [273](#_page273), [416](#_page416), [439](#_page439), [445](#_page445), [446](#_page446)

Александров Вл. см. [Крылов В. А.](#_Tosh0008808)

Александрович А. Д. [453](#_page453)

Александровский В. В. [164](#_page164), [197](#_page197)

Алексеев А. Г. [202](#_page202), [204](#_page204), [206](#_page206), [207](#_page207)

Алексеев А. Д. [272](#_page272), [420](#_page420)

Алексеева-Месхиева В. В. [194](#_page194)

Аллегри О. К. [101](#_page101)

Аллен Марсель [251](#_page251)

Алпатов М. В. [112](#_page112)

Алфераки А. Н. [209](#_page209)

Алчевский И. А. [322](#_page322), [326](#_page326), [329](#_page329), [455](#_page455), [467](#_page467), [474](#_page474)

Альбенис Исаак [480](#_page480)

Альперов Д. С. [233](#_page233), [234](#_page234)

Альперов С. С. [233](#_page233), [234](#_page234)

Альстон Мери [238](#_page238)

Альтшуллер А. Я. [104](#_page104)

Алябьев А. А. [437](#_page437)

Амфитеатров А. В. [251](#_page251), [318](#_page318)

Ана Р. [358](#_page358)

Андерсен Ханс Христиан [209](#_page209), [264](#_page264), [270](#_page270), [284](#_page284), [446](#_page446)

Анджелико Беато [94](#_page094)

Андреев В. В. [460](#_page460), [461](#_page461)

Андреев Л. Н. [22](#_page022), [24](#_page024), [28](#_page028), [29](#_page029), [34](#_page034), [35](#_page035), [51](#_page051), [55](#_page055), [58](#_page058), [59](#_page059), [69](#_page069) – [71](#_page071), [97](#_page097), [99](#_page099) – [101](#_page101), [103](#_page103), [148](#_page148), [150](#_page150), [159](#_page159) – [166](#_page166), [175](#_page175), [183](#_page183), [184](#_page184), [188](#_page188) – [190](#_page190), [198](#_page198), [200](#_page200), [217](#_page217), [236](#_page236), [242](#_page242), [246](#_page246), [311](#_page311), [415](#_page415)

Андреев П. З. [319](#_page319), [320](#_page320), [327](#_page327), [453](#_page453)

Андреев-Бурлак В. Н. [149](#_page149)

Андреева М. Ф. [172](#_page172) – [174](#_page174)

Андриер Иветта [251](#_page251)

Анненский И. Ф. [133](#_page133), [137](#_page137), [138](#_page138), [351](#_page351)

Ан-ский С. А. (Раппопорт) [226](#_page226)

Д’Аннунцио Габриэль [96](#_page096), [186](#_page186), [257](#_page257)

Анро [238](#_page238)

Антимонов С. И. [197](#_page197)

Антонова [204](#_page204)

Апетян З. А. [272](#_page272)

Аполлонский Р. Б. [99](#_page099), [100](#_page100), [102](#_page102)

Апухтин А. Н. [485](#_page485)

Арапов А. А. [167](#_page167)

Арбатов Н. Н. [155](#_page155), [158](#_page158), [159](#_page159)

Ардов А. [180](#_page180)

Аренде А. Ф. [359](#_page359)

Аренский А. С. [348](#_page348), [369](#_page369), [456](#_page456)

Аркадьев А. И. [181](#_page181)

Аркадьев В. К. [247](#_page247)

Арматов-Риз П. М. [181](#_page181)

Арнштам А. М. [139](#_page139)

Артем А. Р. [49](#_page049)

Артемьева З. Н. [468](#_page468)

Д’Арто Мария [205](#_page205)

Архангельский А. А. [455](#_page455), [457](#_page457)

Арцыбашев М. П. [41](#_page041), [148](#_page148), [166](#_page166), [168](#_page168), [170](#_page170), [185](#_page185), [188](#_page188), [251](#_page251)

Арцыбушева М. [202](#_page202), [203](#_page203), [205](#_page205)

Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) [292](#_page292) – [295](#_page295), [299](#_page299), [300](#_page300), [303](#_page303), [307](#_page307), [309](#_page309), [311](#_page311), [312](#_page312), [322](#_page322), [328](#_page328), [332](#_page332), [334](#_page334), [340](#_page340), [362](#_page362), [372](#_page372), [377](#_page377), [378](#_page378), [380](#_page380), [396](#_page396), [404](#_page404), [409](#_page409), [410](#_page410), [422](#_page422), [423](#_page423), [425](#_page425), [428](#_page428), [430](#_page430), [440](#_page440), [444](#_page444), [446](#_page446) – [448](#_page448), [455](#_page455), [474](#_page474), [479](#_page479), [481](#_page481), [482](#_page482)

Асланов А. П. [408](#_page408), [462](#_page462)

Астахова [187](#_page187)

Асторга Эмануэле [458](#_page458)

Ауслендер С. А. [351](#_page351)

Ауэр Л. С. [450](#_page450), [471](#_page471), [473](#_page473)

Афонин Г. И. [207](#_page207)

Ахматова А. А. [202](#_page202), [440](#_page440), [445](#_page445) – [447](#_page447)

Аша Шолом [150](#_page150), [152](#_page152)

Багров М. Ф. [181](#_page181), [186](#_page186)

Баженов Н. Н. [194](#_page194)

Байрон Джордж Гордон [22](#_page022), [60](#_page060), [157](#_page157), [402](#_page402)

Бакалейников В. Р. [450](#_page450), [472](#_page472)

Бакалейников Н. Р. [485](#_page485)

Бакланова О. В. [258](#_page258), [259](#_page259)

Бакст Л. С. [196](#_page196), [346](#_page346), [348](#_page348), [350](#_page350), [369](#_page369), [474](#_page474)

Балакирев М. А. [307](#_page307), [310](#_page310), [360](#_page360), [412](#_page412), [457](#_page457)

Баланчин Джордж [358](#_page358)

Балиев Н. Ф. [192](#_page192), [193](#_page193), [195](#_page195), [202](#_page202), [390](#_page390)

Баллюзек В. В. [257](#_page257)

Балуцкий Михал [149](#_page149)

Бальзак Оноре де [176](#_page176)

Бальмонт К. Д. [28](#_page028), [135](#_page135), [197](#_page197), [202](#_page202), [404](#_page404), [422](#_page422), [424](#_page424), [433](#_page433), [441](#_page441), [442](#_page442), [444](#_page444), [445](#_page445), [447](#_page447), [477](#_page477)

Банг Герман [242](#_page242)

Банток Гренвилл [480](#_page480)

Бар Герман [100](#_page100)

Барабанов Н. С. [97](#_page097)

Баратов Г. А. [15](#_page015), [181](#_page181)

Баратов П. Г. [154](#_page154)

Баратынский Е. А. [441](#_page441)

Бардовский А. А. [178](#_page178)

Баринова М. Н. [449](#_page449), [474](#_page474)

Барток Бела [282](#_page282), [377](#_page377), [392](#_page392), [480](#_page480)

Барятинский В. В. [102](#_page102)

Баскин В. С. (Лель) [337](#_page337), [339](#_page339)

Басманов Д. И. [181](#_page181), [187](#_page187)

Бассалыго Д. Н. (Дм. Роднов) [210](#_page210), [223](#_page223)

Бауэр Е. Ф. [181](#_page181), [245](#_page245), [247](#_page247) – [250](#_page250), [253](#_page253), [256](#_page256), [257](#_page257), [260](#_page260), [261](#_page261), [263](#_page263)

Бах Иоганн Себастьян [249](#_page249), [271](#_page271), [290](#_page290), [423](#_page423) – [426](#_page426), [438](#_page438), [450](#_page450), [451](#_page451), [453](#_page453) – [456](#_page456), [458](#_page458), [464](#_page464), [471](#_page471), [472](#_page472), [480](#_page480)

Бах Т. Я. [387](#_page387)

Бах Филипп Эмануэль [454](#_page454)

Бахметьев А. И. [101](#_page101)

Бахрушин Ю. А. [345](#_page345)

Бебель Август [99](#_page099)

Бебутов В. М. [61](#_page061)

Бедини [238](#_page238)

Бейерлейн Франц Адам [152](#_page152)

Беккер Я. Д. [475](#_page475)

Бёклин Арнольд [397](#_page397), [398](#_page398)

Бек-Назаров А. И. [254](#_page254)

Бекман-Щербина Е. А. [416](#_page416)

Белая С. Н. (Богдановская) [209](#_page209), [217](#_page217), [224](#_page224)

Белевцева Н. А. [174](#_page174)

Белинский В. Г. [264](#_page264)

Белый Андрей (Бугаев А. Н.) [145](#_page145), [274](#_page274), [278](#_page278), [392](#_page392), [441](#_page441), [442](#_page442)

Белый В. А. [490](#_page490)

Беляев М. П. [451](#_page451), [456](#_page456)

Беляев Ю. Д. [71](#_page071), [96](#_page096), [486](#_page486)

Беляков Б. Н. [185](#_page185)

Бенуа А. Н. [50](#_page050), [53](#_page053) – [57](#_page057), [60](#_page060), [64](#_page064), [105](#_page105), [107](#_page107), [115](#_page115), [117](#_page117), [127](#_page127), [128](#_page128), [314](#_page314), [331](#_page331), [338](#_page338), [345](#_page345) – [352](#_page352), [357](#_page357), [359](#_page359), [361](#_page361), [368](#_page368) – [370](#_page370), [474](#_page474), [475](#_page475), [477](#_page477)

{491} Бенуа-Эфрон М. К. [468](#_page468)

Беранже Пьер Жан [196](#_page196), [486](#_page486)

Берг Альбаи [272](#_page272)

Бергер Г. (Хеннинг) [60](#_page060)

Бергсон Анри [230](#_page230)

Бережной А. [186](#_page186)

Бережной К. Т. [166](#_page166)

Березовская [187](#_page187)

Березовский М. С. [457](#_page457)

Берлиоз Гектор [397](#_page397), [428](#_page428), [450](#_page450), [451](#_page451), [456](#_page456), [465](#_page465), [479](#_page479)

Берн Н. (Бернштейн Н. Д.) [403](#_page403)

Бернардо [233](#_page233)

Бернардт Г. Б. [272](#_page272)

Берр Ф. Ф. [456](#_page456)

Бертини Франческо [241](#_page241)

Бескин Э. М. [67](#_page067), [82](#_page082), [83](#_page083), [86](#_page086), [259](#_page259), [384](#_page384)

Бетховен Людвиг ван [271](#_page271), [274](#_page274), [282](#_page282), [290](#_page290), [344](#_page344), [402](#_page402), [414](#_page414), [450](#_page450), [451](#_page451), [454](#_page454) – [458](#_page458), [462](#_page462), [465](#_page465), [467](#_page467) – [469](#_page469), [472](#_page472), [473](#_page473), [480](#_page480)

Бизе Жорж [362](#_page362), [390](#_page390), [484](#_page484)

Билибин И. Я. [126](#_page126) – [128](#_page128), [318](#_page318), [336](#_page336)

Бим и Бом (И. С. Радунский и И. О. Вильтзак) [234](#_page234)

Бисмарк Отто [194](#_page194)

Бихтер М. А. [336](#_page336), [339](#_page339)

Блантер М. И. [490](#_page490)

Блок А. А. [12](#_page012), [14](#_page014), [17](#_page017), [19](#_page019), [28](#_page028), [35](#_page035) – [37](#_page037), [58](#_page058) – [61](#_page061), [102](#_page102), [105](#_page105), [109](#_page109), [110](#_page110), [112](#_page112), [123](#_page123), [126](#_page126), [143](#_page143), [144](#_page144), [165](#_page165), [174](#_page174), [197](#_page197), [207](#_page207), [213](#_page213), [236](#_page236), [276](#_page276), [278](#_page278), [281](#_page281), [336](#_page336), [349](#_page349), [354](#_page354), [415](#_page415), [424](#_page424), [439](#_page439), [441](#_page441), [483](#_page483), [486](#_page486)

Блуменфельд Ф. М. [321](#_page321), [453](#_page453), [466](#_page466), [469](#_page469)

Блюменталь-Тамарин А. Э. [383](#_page383), [384](#_page384), [391](#_page391)

Блюменталь-Тамарина М. М. [150](#_page150), [174](#_page174), [175](#_page175), [193](#_page193)

Боборыкин П. Д. [69](#_page069), [71](#_page071)

Бобринский Г. А. [457](#_page457)

Богаевский Б. А. [334](#_page334)

Богданов А. А. [212](#_page212)

Богданов-Березовский В. М. [466](#_page466)

Боголюбов Н. Н. [316](#_page316), [322](#_page322)

Богословский Е. В. [459](#_page459)

Боклевский П. М. [241](#_page241)

Болеславский Р. В. [191](#_page191)

Больм А. Р. [354](#_page354)

Больска А. Ю. [327](#_page327), [334](#_page334)

Бомарше Пьер Огюстен [68](#_page068), [69](#_page069), [83](#_page083), [170](#_page170)

Боначич А. П. [318](#_page318), [327](#_page327)

Бонди Ю. М. [114](#_page114), [123](#_page123)

Бонч-Томашевский М. М. [112](#_page112), [113](#_page113), [133](#_page133), [256](#_page256)

Бооль Н. К. фон [70](#_page070)

Борд Шарль [479](#_page479)

Борисов Б. С. [152](#_page152), [174](#_page174), [175](#_page175), [194](#_page194) – [197](#_page197)

Бориченко [237](#_page237)

Борнеман А. А. [450](#_page450)

Бородай М. М. [181](#_page181)

Бородин А. П. [192](#_page192), [274](#_page274), [290](#_page290), [306](#_page306), [307](#_page307), [340](#_page340), [351](#_page351), [354](#_page354), [357](#_page357), [366](#_page366), [368](#_page368), [369](#_page369), [430](#_page430), [438](#_page438), [442](#_page442), [451](#_page451), [457](#_page457), [464](#_page464), [465](#_page465), [476](#_page476), [480](#_page480)

Бороздина З. П. [149](#_page149)

Бортнянский Д. С. [423](#_page423), [456](#_page456), [457](#_page457)

Боршар А. [456](#_page456)

Боссе Г. А. [453](#_page453), [455](#_page455)

Бравин Н. М. [387](#_page387)

Бравич К. В. [88](#_page088), [89](#_page089), [152](#_page152), [176](#_page176)

Браиловский Л. М. [76](#_page076), [77](#_page077), [101](#_page101)

Брамс Иоганнес [271](#_page271), [277](#_page277), [282](#_page282), [304](#_page304), [412](#_page412), [451](#_page451), [456](#_page456), [458](#_page458), [464](#_page464), [470](#_page470) – [472](#_page472), [480](#_page480)

Брандуков А. А. [453](#_page453), [472](#_page472)

Бренко А. А. [16](#_page016), [148](#_page148), [149](#_page149), [151](#_page151), [181](#_page181), [214](#_page214), [215](#_page215)

Брешко-Брешковский Н. Н. [246](#_page246)

Бриан М. И. [336](#_page336)

Броневский С. К. [76](#_page076)

Броун Эдди [471](#_page471)

Брохес Гюстав [450](#_page450)

Брукнер Антон [450](#_page450), [456](#_page456), [480](#_page480)

Брыкин С. В. [322](#_page322)

Брюллов П. А. [216](#_page216)

Брюно Альфред [318](#_page318)

Брюсов В. Я. [28](#_page028), [130](#_page130), [140](#_page140), [215](#_page215), [278](#_page278), [280](#_page280), [281](#_page281), [354](#_page354), [415](#_page415), [441](#_page441) – [443](#_page443)

Брянцев А. А. [383](#_page383), [384](#_page384), [386](#_page386)

Бубек Ф. Х. [451](#_page451)

Будищев А. Н. [71](#_page071), [157](#_page157)

Будкевич Н. [188](#_page188)

Бузони Ферруччо [469](#_page469)

Булахов П. П. [485](#_page485)

Булычев В. А. [458](#_page458) – [460](#_page460)

Бунин И. А. [56](#_page056)

Бургин М. [471](#_page471)

Бурджалов Г. С. [191](#_page191), [214](#_page214)

Буренин В. П. [153](#_page153)

Бурнашев М. Н. [126](#_page126)

Буткевич С. Э. [450](#_page450)

Бутковский Н. И. [128](#_page128)

Бучма А. М. [188](#_page188)

Бьернсон Бьернстерне [69](#_page069), [107](#_page107), [157](#_page157), [170](#_page170), [177](#_page177)

Вавич М. И. [387](#_page387), [484](#_page484)

Вагнер Рихард [271](#_page271), [310](#_page310), [321](#_page321) – [325](#_page325), [328](#_page328), [332](#_page332), [333](#_page333), [337](#_page337), [344](#_page344), [367](#_page367), [451](#_page451) – [453](#_page453), [455](#_page455), [456](#_page456), [464](#_page464), [465](#_page465), [467](#_page467), [468](#_page468), [479](#_page479)

Валентетти Ф. [389](#_page389)

Валентинов В. П. [4](#_page004), [382](#_page382)

Валли [205](#_page205)

Вальтер Бруно [305](#_page305)

Вальтер В. Г. [338](#_page338), [456](#_page456), [472](#_page472)

Вальц К. Ф. [192](#_page192)

Ван дер Вальде [238](#_page238)

Ван-Лерберг Шарль [176](#_page176), [177](#_page177)

Ванжура Эрнест [456](#_page456)

Варламов А. Е. [467](#_page467), [485](#_page485)

Варламов К. А. [13](#_page013), [92](#_page092), [98](#_page098), [102](#_page102), [103](#_page103), [105](#_page105), [115](#_page115)

Варлих Гуго [456](#_page456), [463](#_page463), [464](#_page464)

Василенко С. Н. [271](#_page271) – [273](#_page273), [394](#_page394), [395](#_page395), [450](#_page450), [451](#_page451), [462](#_page462)

Васильев П. И. [414](#_page414)

Васильев Ю. В. [165](#_page165)

Васнецов А. М. [216](#_page216)

Вахтангов Е. Б. [12](#_page012), [18](#_page018), [20](#_page020), [34](#_page034), [60](#_page060), [460](#_page460)

Вахтуров Н. [237](#_page237)

Вебер Карл Мария [368](#_page368)

Ведель А. Л. [423](#_page423)

Ведринская М. А. [92](#_page092), [94](#_page094)

Вейнберг А. А. [188](#_page188)

Вейнгартнер Феликс [451](#_page451) – [453](#_page453), [464](#_page464)

Венгеров В. В. [258](#_page258), [259](#_page259)

Венский Е. [203](#_page203)

Венцель Н. Н. [198](#_page198)

Вербицкая А. А. [246](#_page246), [255](#_page255)

Верди Джузеппе [340](#_page340), [428](#_page428), [431](#_page431), [434](#_page434)

Вержбилович А. В. [453](#_page453), [472](#_page472), [474](#_page474)

Верлен Поль [444](#_page444)

Вермишев А. А. [188](#_page188)

Вернер Еста [250](#_page250)

Вертинский А. Н. [205](#_page205), [206](#_page206), [489](#_page489)

Вертов Дэнга [246](#_page246)

Верхарн Эмиль [124](#_page124)

Вершинина И. Я. [284](#_page284), [406](#_page406)

Вивальди Антонио [454](#_page454)

Вивьен А. [383](#_page383), [389](#_page389)

Вивьен Л. С. [96](#_page096), [106](#_page106)

Видаль Поль Антониони [451](#_page451)

Вийермоз [479](#_page479)

Вильгельм II [194](#_page194)

Винклер А. А. [474](#_page474)

Виноградская [187](#_page187)

Виноградский А. Н. [462](#_page462)

Висковский В. К. [260](#_page260)

Вишневский А. Л. [35](#_page035), [191](#_page191), [390](#_page390)

Владимиров М. В. [455](#_page455)

Вознесенский А. С. [186](#_page186), [247](#_page247), [248](#_page248)

Волков Н. Д. [81](#_page081), [82](#_page082), [104](#_page104), [113](#_page113), [114](#_page114), [116](#_page116), [119](#_page119), [164](#_page164), [167](#_page167)

Волков Я. М. [194](#_page194), [195](#_page195)

Волков-Ланнит Л. Ф. [484](#_page484)

Волконский М. Н. (А. Манценилов) [198](#_page198), [200](#_page200)

Волконский С. М. [177](#_page177)

Волошин М. А. [86](#_page086), [108](#_page108), [281](#_page281), [351](#_page351), [396](#_page396)

Волькенштейн В. М. [61](#_page061)

Вольский И. [204](#_page204)

Вольтер Н. Н. [400](#_page400)

Вольф Гуго [457](#_page457), [468](#_page468), [479](#_page479)

Волынский А. Л. [358](#_page358), [361](#_page361)

Воровский В. В. [7](#_page007), [12](#_page012), [163](#_page163), [199](#_page199)

Воротников А. П. [181](#_page181)

Воротынцева М. П. [92](#_page092)

Ворошилов К. Е. [211](#_page211)

Врубель М. А. [28](#_page028), [278](#_page278)

Вуд Генри Джозеф [403](#_page403)

Вульф П. [189](#_page189)

Вяльцева А. Д. [381](#_page381), [382](#_page382), [384](#_page384), [483](#_page483), [484](#_page484), [486](#_page486) – [488](#_page488)

Вяхирев А. И. [181](#_page181)

Вячеславов В. см. [Каратыгин В. Г.](#_Tosh0008809)

Габриэль Доменико [450](#_page450)

Гаджибеков Узеир [383](#_page383)

Гаевский Г. П. [181](#_page181)

Гай Мария [453](#_page453)

Гайдаров В. [261](#_page261)

Гайдебуров П. П. [12](#_page012), [107](#_page107), [155](#_page155) – [158](#_page158), [168](#_page168), [171](#_page171), [177](#_page177), [178](#_page178), [189](#_page189), [211](#_page211)

Гайдн Иосиф [192](#_page192), [271](#_page271), [282](#_page282), [410](#_page410), [423](#_page423), [425](#_page425), [451](#_page451), [454](#_page454), [458](#_page458), [462](#_page462)

Галеви Людовик [385](#_page385), [390](#_page390)

Галь Адам де ла (Аль) [126](#_page126)

Гальстон Готфрид [450](#_page450), [453](#_page453), [463](#_page463)

Гальяно Марко да [304](#_page304)

Гамсун Кнут [24](#_page024), [27](#_page027), [33](#_page033), [34](#_page034), [42](#_page042), [44](#_page044), [93](#_page093), [99](#_page099), [164](#_page164)

Гандшин Я. Я. [454](#_page454), [464](#_page464)

Ганзен К. [245](#_page245)

Ганзен Цецилия [471](#_page471)

{492} Ганье Луи [251](#_page251)

Гард г‑н В. Р. [159](#_page159), [246](#_page246), [247](#_page247), [250](#_page250), [256](#_page256), [258](#_page258) – [260](#_page260), [263](#_page263)

Гарин А. И. [152](#_page152)

Гаршин В. М. [184](#_page184)

Гауптман Герхарт [34](#_page034), [104](#_page104), [152](#_page152), [157](#_page157), [161](#_page161), [170](#_page170), [183](#_page183), [190](#_page190), [213](#_page213), [217](#_page217), [222](#_page222)

Гацинский А. С. [179](#_page179)

Гвоздев А. А. [125](#_page125)

Ге Г. Г. [183](#_page183), [188](#_page188)

Гедике А. Ф. [273](#_page273), [434](#_page434)

Гейер Б. Ф. [200](#_page200)

Гейерманс Герман [171](#_page171)

Гельцер Е. В. [342](#_page342), [359](#_page359)

Гендель Георг Фридрих [249](#_page249), [423](#_page423) – [425](#_page425), [451](#_page451), [454](#_page454), [455](#_page455), [458](#_page458), [472](#_page472)

Геон Анри [352](#_page352)

Герасимов Ю. К. [18](#_page018)

Гердт П. К. [367](#_page367)

Герман [486](#_page486)

Германова М. Н. [25](#_page025), [51](#_page051), [390](#_page390)

Герцен А. И. [264](#_page264)

Гете Иоганн Вольфганг [94](#_page094), [115](#_page115), [167](#_page167) – [169](#_page169), [183](#_page183), [402](#_page402), [442](#_page442), [457](#_page457)

Гзовская О. В. [47](#_page047), [49](#_page049), [53](#_page053) – [55](#_page055), [75](#_page075), [88](#_page088), [261](#_page261)

Гибшман К. Э. [197](#_page197), [199](#_page199)

Гивен Тельма [471](#_page471)

Гиллер [181](#_page181)

Гинзбург Л. С. [172](#_page172)

Гиппиус З. Н. [440](#_page440)

Глаголин Б. С. [154](#_page154)

Глазунов А. К. [96](#_page096), [120](#_page120), [272](#_page272) – [274](#_page274), [290](#_page290), [292](#_page292), [341](#_page341), [342](#_page342), [361](#_page361), [365](#_page365) – [367](#_page367), [369](#_page369), [377](#_page377), [379](#_page379), [380](#_page380), [393](#_page393) – [395](#_page395), [408](#_page408), [450](#_page450), [451](#_page451), [453](#_page453), [455](#_page455), [462](#_page462), [464](#_page464), [472](#_page472), [477](#_page477)

Глама-Мещерская А. Я. [149](#_page149)

Глинка М. И. [277](#_page277), [290](#_page290), [312](#_page312), [324](#_page324), [361](#_page361), [369](#_page369), [394](#_page394), [409](#_page409), [410](#_page410), [430](#_page430), [438](#_page438), [444](#_page444), [451](#_page451), [467](#_page467), [484](#_page484)

Глиэр Р. М. [273](#_page273), [377](#_page377), [380](#_page380), [394](#_page394), [458](#_page458), [462](#_page462)

Гловацкий Г. В. [155](#_page155)

Глуховцев А. С. [311](#_page311)

Глюк Кристоф Виллибальд [332](#_page332), [334](#_page334), [344](#_page344), [347](#_page347), [357](#_page357), [468](#_page468)

Гнедич П. П. [71](#_page071), [72](#_page072), [92](#_page092), [98](#_page098), [101](#_page101), [104](#_page104), [105](#_page105), [182](#_page182), [185](#_page185)

Гнесин М. Ф. [273](#_page273), [439](#_page439), [440](#_page440), [453](#_page453), [477](#_page477)

Гоголь Н. В. [12](#_page012), [14](#_page014), [17](#_page017), [24](#_page024), [32](#_page032), [69](#_page069), [93](#_page093), [102](#_page102), [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152), [170](#_page170), [173](#_page173), [177](#_page177), [178](#_page178), [194](#_page194), [217](#_page217), [222](#_page222), [241](#_page241), [242](#_page242), [264](#_page264), [431](#_page431)

Гойер Эдгард [82](#_page082)

Гойя Франсиско [163](#_page163)

Голейзовский К. Я. [364](#_page364)

Головин А. Я. [17](#_page017), [93](#_page093) – [98](#_page098), [105](#_page105), [112](#_page112), [116](#_page116) – [121](#_page121), [327](#_page327), [328](#_page328), [333](#_page333) – [336](#_page336), [344](#_page344), [361](#_page361)

Голубкина А. С. [460](#_page460)

Голубовская Н. Н. [469](#_page469)

Гольденвейзер А. Б. [451](#_page451), [464](#_page464), [469](#_page469)

Гольдони Карло [12](#_page012), [50](#_page050), [53](#_page053) – [55](#_page055)

Гольдфельд В. А. [471](#_page471)

Гонкуры, братья (Жюль и Эдмон) [242](#_page242)

Гончаров В. М. [245](#_page245)

Гончаров И. А. [182](#_page182)

Гордин Я. М. [150](#_page150)

Горев А. Ф. [32](#_page032)

Горев Ф. П. [86](#_page086)

Горин-Горяинов Б. А. [106](#_page106)

Городецкий С. М. [197](#_page197), [281](#_page281), [378](#_page378), [409](#_page409), [444](#_page444), [478](#_page478)

Горский А. А. [342](#_page342), [344](#_page344) – [347](#_page347), [351](#_page351), [358](#_page358) – [360](#_page360), [362](#_page362) – [364](#_page364)

Горький А. М. [6](#_page006), [7](#_page007), [12](#_page012), [14](#_page014), [16](#_page016), [22](#_page022), [34](#_page034), [52](#_page052), [53](#_page053), [70](#_page070), [99](#_page099), [102](#_page102), [106](#_page106), [148](#_page148), [158](#_page158), [164](#_page164), [166](#_page166), [167](#_page167), [170](#_page170) – [175](#_page175), [181](#_page181), [183](#_page183), [185](#_page185) – [188](#_page188), [190](#_page190), [212](#_page212) – [214](#_page214), [216](#_page216), [217](#_page217), [222](#_page222), [224](#_page224), [235](#_page235), [258](#_page258), [264](#_page264), [269](#_page269), [446](#_page446), [476](#_page476), [485](#_page485)

Госсек Франсуа Жозеф [428](#_page428)

Готовцев В. В. [211](#_page211), [214](#_page214)

Готье Теофил [349](#_page349), [369](#_page369), [370](#_page370)

Гофман Иосиф [450](#_page450), [469](#_page469), [484](#_page484)

Гофман Эрнст Теодор Амадей [110](#_page110), [111](#_page111), [349](#_page349)

Гофмансталь Гуго фон [95](#_page095), [160](#_page160), [169](#_page169), [176](#_page176), [334](#_page334), [335](#_page335)

Гохштейн Давид [471](#_page471)

Гоцци Карло [121](#_page121), [167](#_page167)

Грабарь И. Э. [53](#_page053)

Градов-Соколов Л. И. [149](#_page149)

Гребенка Е. П. [486](#_page486)

Гремиславский И. Я. [49](#_page049)

Гречанинов А. Т. [310](#_page310), [410](#_page410), [430](#_page430), [457](#_page457), [459](#_page459)

Грибоедов А. С. [23](#_page023) – [25](#_page025), [56](#_page056), [68](#_page068), [69](#_page069), [73](#_page073), [75](#_page075)

Грибунин В. Ф. [191](#_page191)

Григ Эдвард [360](#_page360), [459](#_page459), [465](#_page465), [478](#_page478), [480](#_page480)

Григорович Д. В. [118](#_page118), [152](#_page152)

Григорович К. К. [450](#_page450)

Григорович Ю. Н. [364](#_page364)

Григорьев А. А. [96](#_page096), [118](#_page118)

Григорьев-Истомин Н. А. [72](#_page072), [86](#_page086), [104](#_page104)

Грикке [228](#_page228)

Гринберг М. [472](#_page472)

Гриффит Дэвид [247](#_page247)

Громов А. С. [207](#_page207)

Гросс В. [377](#_page377)

Грузинский Д. Я. [168](#_page168)

Грушко Н. В. [104](#_page104)

Губанов [484](#_page484)

Гулак-Артемовский С. С. [383](#_page383)

Гумилев Н. С. [109](#_page109), [135](#_page135)

Гуно Шарль [209](#_page209), [338](#_page338)

Гунст Е. А. [112](#_page112)

Гунст Е. О. [278](#_page278), [415](#_page415), [418](#_page418)

Гуревич Л. Я. [17](#_page017), [40](#_page040), [119](#_page119), [163](#_page163)

Гурилев А. Л. [467](#_page467), [485](#_page485)

Густав [195](#_page195)

Гутман Д. Г. [205](#_page205)

Гутор В. П. [463](#_page463)

Гуцков Карл Фердинанд [170](#_page170), [183](#_page183), [224](#_page224)

Гюго Виктор [86](#_page086), [184](#_page184), [340](#_page340), [345](#_page345)

Дабонданс Жан [126](#_page126)

Давидовский К. А. [188](#_page188)

Давыдов А. Д. [382](#_page382), [483](#_page483), [484](#_page484)

Давыдов А. М. [326](#_page326)

Давыдов В. И. [13](#_page013), [92](#_page092), [93](#_page093), [98](#_page098) – [100](#_page100), [102](#_page102) – [105](#_page105), [149](#_page149)

Давыдов Ю. Л. [315](#_page315)

Далматов В. П. [98](#_page098) – [100](#_page100), [102](#_page102), [149](#_page149), [152](#_page152)

Дальский М. В. [188](#_page188), [236](#_page236)

Данилевская М. А. [316](#_page316)

Данте Алигьери [242](#_page242)

Даргомыжский А. С. [192](#_page192), [194](#_page194), [312](#_page312), [315](#_page315), [320](#_page320), [326](#_page326), [329](#_page329), [332](#_page332), [335](#_page335), [444](#_page444), [457](#_page457), [467](#_page467)

Дарский М. Е. [104](#_page104)

Дарье Марсель [410](#_page410)

Дарьял А. В. [182](#_page182)

Дебюсси Клод [135](#_page135), [271](#_page271), [277](#_page277), [289](#_page289), [292](#_page292), [294](#_page294), [296](#_page296), [297](#_page297), [300](#_page300), [311](#_page311), [313](#_page313), [323](#_page323), [339](#_page339), [355](#_page355), [357](#_page357), [360](#_page360), [371](#_page371), [377](#_page377), [392](#_page392), [451](#_page451), [453](#_page453), [462](#_page462), [463](#_page463), [467](#_page467), [476](#_page476), [477](#_page477), [479](#_page479), [480](#_page480)

Дейкарханова [195](#_page195)

Дейша-Сионицкая М. А. [456](#_page456), [467](#_page467), [468](#_page468)

Дельвиг А. А. [443](#_page443), [485](#_page485)

Дельмас-Андреева Л. А. [336](#_page336), [474](#_page474)

Демидова С. [478](#_page478)

Демюр Г. Ф. [181](#_page181)

Державин К. Н. [101](#_page101), [137](#_page137)

Держановский В. В. [292](#_page292), [294](#_page294), [302](#_page302), [303](#_page303), [307](#_page307), [408](#_page408), [416](#_page416), [481](#_page481)

Держинская К. Г. [328](#_page328)

Дернов В. [402](#_page402)

Джером К. Джером [150](#_page150)

Дикий А. Д. [200](#_page200), [211](#_page211), [214](#_page214)

Диккенс Чарлз [176](#_page176)

Днепров М. И. [387](#_page387)

Днепров С. И. [192](#_page192)

Доберваль Жан [341](#_page341)

Добужинский М. В. [17](#_page017), [37](#_page037), [49](#_page049), [53](#_page053), [56](#_page056), [59](#_page059), [62](#_page062), [64](#_page064), [127](#_page127), [130](#_page130), [202](#_page202)

Доде Альфонс [174](#_page174), [390](#_page390)

Долина М. И. [462](#_page462), [468](#_page468)

Долинов А. И. [96](#_page096), [101](#_page101), [105](#_page105)

Додинская Е. Б. [272](#_page272)

Додинский М. [213](#_page213)

Дорошевич В. М. [183](#_page183)

Достоевский Ф. М. [12](#_page012), [14](#_page014), [18](#_page018), [38](#_page038) – [43](#_page043), [50](#_page050) – [52](#_page052), [55](#_page055) – [59](#_page059), [61](#_page061), [63](#_page063), [71](#_page071), [102](#_page102), [103](#_page103), [152](#_page152) – [154](#_page154), [169](#_page169), [176](#_page176), [186](#_page186), [241](#_page241), [242](#_page242), [270](#_page270), [312](#_page312)

Донаньи Эрнст (Донаньи Эрне) [111](#_page111), [132](#_page132), [172](#_page172), [390](#_page390)

Дранков А. О. [241](#_page241)

Дрейден С. Д. [166](#_page166)

Дризен Н. В. [124](#_page124), [126](#_page126), [128](#_page128), [189](#_page189)

Дрождинин А. (Лулу) [236](#_page236)

Дроздов А. Н. [463](#_page463)

Дружинин А. В. [254](#_page254)

Дуван-Торцов И. Э. [174](#_page174), [175](#_page175), [181](#_page181)

Дулькевич Н. [487](#_page487)

Дунаевский И. О. [490](#_page490)

Дункан Айседора [30](#_page030), [191](#_page191), [326](#_page326), [344](#_page344), [346](#_page346), [347](#_page347), [368](#_page368)

Дуров А. А. [232](#_page232)

Дуров А. Л. [229](#_page229), [230](#_page230), [232](#_page232), [233](#_page233)

Дуров В. В. [232](#_page232)

Дуров В. Л. [230](#_page230) – [233](#_page233)

Дурылин С. Н. [83](#_page083), [86](#_page086), [150](#_page150)

Дымов О. И. [158](#_page158), [161](#_page161), [162](#_page162), [362](#_page362)

Дьяченко В. А. [224](#_page224)

Дюка Поль [453](#_page453), [462](#_page462), [475](#_page475), [479](#_page479)

Дюпарк Анри [479](#_page479)

Дягилев С. П. [272](#_page272), [273](#_page273), [286](#_page286), [308](#_page308), [311](#_page311), [329](#_page329), [350](#_page350), [352](#_page352), [355](#_page355), [356](#_page356), [358](#_page358), [360](#_page360), [369](#_page369), [372](#_page372), [377](#_page377), [378](#_page378), [466](#_page466), [474](#_page474) – [476](#_page476), [478](#_page478), [480](#_page480)

Евреинов Н. Н. [124](#_page124) – [129](#_page129), [132](#_page132), [145](#_page145), [199](#_page199), [200](#_page200), [202](#_page202)

Еврипид [59](#_page059)

Егоров В. Е. [26](#_page026), [29](#_page029), [31](#_page031), [64](#_page064), [257](#_page257), [260](#_page260)

{493} Ермолова М. Н. [13](#_page013), [78](#_page078) – [82](#_page082), [86](#_page086), [90](#_page090), [170](#_page170), [172](#_page172), [215](#_page215)

Ермольев И. Н. [240](#_page240), [248](#_page248), [255](#_page255), [257](#_page257), [259](#_page259), [260](#_page260), [263](#_page263)

Ершов И. В. [318](#_page318), [319](#_page319), [321](#_page321), [324](#_page324), [326](#_page326), [331](#_page331), [333](#_page333), [453](#_page453), [455](#_page455), [467](#_page467)

Есенин С. А. [483](#_page483)

Есипова А. Н. [450](#_page450), [468](#_page468)

Жак Нуазет [238](#_page238)

Жаколио Луи [382](#_page382)

Жаннекен [423](#_page423)

Жеребцова-Андреева А. Г. [453](#_page453), [467](#_page467), [468](#_page468), [474](#_page474)

Жихарева Е. Т. [89](#_page089), [169](#_page169), [170](#_page170), [182](#_page182)

Жоржета [238](#_page238)

Журавленко П. М. [336](#_page336)

Забела-Врубель Н. И. [453](#_page453), [474](#_page474)

Завелев Б. И. [257](#_page257)

Заветновский В. А. [474](#_page474)

Загаров А. Л. [95](#_page095), [100](#_page100)

Загорская Н. И. [205](#_page205)

Заикин И. М. [237](#_page237)

Залесский И. А. [176](#_page176)

Заньковецкая Д. [246](#_page246)

Запольская Габриеля [150](#_page150), [152](#_page152), [159](#_page159), [160](#_page160)

Запорожец Н. В. [396](#_page396)

Зарайская О. Л. [187](#_page187)

Зарема А. М. [485](#_page485)

Заречный П. О. [188](#_page188)

Затаевич А. В. [429](#_page429), [488](#_page488)

Захаров Р. В. [364](#_page364)

Зборовский Н. С. [89](#_page089)

Збруева Е. И. [319](#_page319), [320](#_page320), [327](#_page327), [453](#_page453), [455](#_page455), [467](#_page467)

Званцев Н. Н. [169](#_page169), [170](#_page170)

Зейдль Т. [471](#_page471), [472](#_page472)

Зилоти А. И. [403](#_page403), [407](#_page407), [432](#_page432), [449](#_page449), [451](#_page451) – [457](#_page457), [463](#_page463), [464](#_page464), [468](#_page468), [469](#_page469), [472](#_page472), [474](#_page474), [478](#_page478), [479](#_page479)

Зимин С. И. [41](#_page041), [318](#_page318), [320](#_page320), [466](#_page466)

Зноско-Боровский Е. А. [112](#_page112)

Зограф Н. Г. [13](#_page013), [68](#_page068), [72](#_page072), [76](#_page076), [77](#_page077), [90](#_page090), [91](#_page091)

Золотарев В. А. [451](#_page451), [459](#_page459)

Золотницкий Д. [91](#_page091)

Зонненталь Адольф фон [183](#_page183)

Зонов А. П. [176](#_page176)

Зорина В. В. [483](#_page483)

Зубов В. П. [100](#_page100)

Зубов Н. [485](#_page485)

Зудерман Герман [150](#_page150), [171](#_page171), [184](#_page184), [185](#_page185)

Ибсен Генрик [24](#_page024), [25](#_page025), [32](#_page032), [51](#_page051), [53](#_page053), [68](#_page068) – [70](#_page070), [72](#_page072), [79](#_page079), [80](#_page080), [86](#_page086), [89](#_page089), [90](#_page090), [99](#_page099), [149](#_page149), [154](#_page154), [157](#_page157), [158](#_page158), [160](#_page160), [170](#_page170), [183](#_page183) – [186](#_page186), [194](#_page194)

Иванов В. Е. [197](#_page197)

Иванов Вяч. И. [28](#_page028), [113](#_page113), [271](#_page271), [278](#_page278), [351](#_page351), [392](#_page392)

Иванов Л. И. [369](#_page369)

Иванов М. М. [288](#_page288), [319](#_page319)

Иванов-Борецкий М. В. [459](#_page459)

Иванов-Козельский М. И. [149](#_page149)

Иваньшин Н. [208](#_page208)

Игнатов С. С. [136](#_page136)

Игумнов К. Н. [455](#_page455), [464](#_page464), [469](#_page469), [470](#_page470)

Изаи Эжен [451](#_page451) – [453](#_page453), [462](#_page462)

Измайлов А. А. [197](#_page197)

Иконников А. А. [272](#_page272)

Ильинский И. В. [196](#_page196), [197](#_page197)

Ильсаров М. Г. [206](#_page206)

Иоанн из Дамаска [424](#_page424)

Иоанн Кронштадтский [190](#_page190)

Иоахим Йожеф [472](#_page472)

Ипполитов-Иванов М. М. [241](#_page241), [310](#_page310), [330](#_page330), [410](#_page410), [459](#_page459)

Исаакян Аветик [441](#_page441)

Исаченко К. С. [336](#_page336)

Исхаков М. Г. [226](#_page226)

Кавальери Лина [241](#_page241)

Каверин Ф. Н. [78](#_page078), [83](#_page083)

Кавецкая В. [381](#_page381), [387](#_page387)

Кавос К. А. [456](#_page456)

Кадлец А. Н. [346](#_page346)

Казальс Пабло [451](#_page451) – [454](#_page454)

Казанли Н. И. [310](#_page310)

Казанский В. А. [168](#_page168)

Казелла Альфредо [480](#_page480)

Кайавэ [175](#_page175)

Калидаса [109](#_page109), [132](#_page132) – [136](#_page136)

Калинин В. П. [187](#_page187)

Калинкины [228](#_page228)

Калинников В. С. [459](#_page459)

Калмаков Н. К. [127](#_page127), [128](#_page128)

Кальдерон Педро де ла Барка [12](#_page012), [93](#_page093), [113](#_page113), [114](#_page114), [126](#_page126), [127](#_page127), [135](#_page135)

Кальман Имре [385](#_page385), [386](#_page386)

Каменский А. П. [6](#_page006), [190](#_page190), [242](#_page242)

Каменский Б. С. [450](#_page450)

Каменский В. В. [138](#_page138), [139](#_page139), [145](#_page145), [361](#_page361)

Камионский О. И. [316](#_page316)

Камский И. [243](#_page243)

Кандинский А. И. [423](#_page423), [438](#_page438)

Капе Люсьен [453](#_page453), [454](#_page454)

Капп Артур [463](#_page463)

Карабанов Н. [202](#_page202)

Карамазов Д. М. [15](#_page015), [185](#_page185)

Каратыгин В. А. [115](#_page115)

Каратыгин В. Г. [98](#_page098), [288](#_page288), [290](#_page290), [291](#_page291), [295](#_page295) – [298](#_page298), [300](#_page300) – [307](#_page307), [309](#_page309), [314](#_page314), [315](#_page315), [319](#_page319), [320](#_page320), [323](#_page323), [335](#_page335), [337](#_page337) – [339](#_page339), [399](#_page399), [408](#_page408), [409](#_page409), [414](#_page414), [416](#_page416), [418](#_page418) – [420](#_page420), [450](#_page450), [465](#_page465), [475](#_page475), [476](#_page476), [478](#_page478) – [480](#_page480), [482](#_page482)

Каренин А. Н. [187](#_page187)

Кариссими Джакомо [423](#_page423)

Карлович Мечислав [464](#_page464)

Карпов Е. П. [99](#_page099), [104](#_page104), [105](#_page105), [153](#_page153), [155](#_page155), [158](#_page158), [160](#_page160) – [162](#_page162), [190](#_page190), [217](#_page217), [224](#_page224), [226](#_page226)

Карсавина Т. П. [350](#_page350), [352](#_page352), [355](#_page355), [357](#_page357), [358](#_page358), [372](#_page372)

Карузо Энрико [484](#_page484)

Кастальский А. Д. [269](#_page269), [270](#_page270), [422](#_page422), [423](#_page423), [428](#_page428) – [431](#_page431), [434](#_page434), [436](#_page436) – [438](#_page438)

Кастальский Б. Х. [131](#_page131)

Касторский В. В. [321](#_page321), [327](#_page327), [453](#_page453)

Касьянов В. П. [250](#_page250)

Катуар Г. Л. [395](#_page395), [396](#_page396), [477](#_page477), [481](#_page481)

Катульская Е. К. [328](#_page328)

Каутский Карл [99](#_page099)

Качалов В. И. [24](#_page024), [25](#_page025), [33](#_page033) – [35](#_page035), [39](#_page039) – [41](#_page041), [44](#_page044), [46](#_page046), [47](#_page047), [49](#_page049), [56](#_page056) – [59](#_page059), [88](#_page088), [185](#_page185), [191](#_page191), [164](#_page164), [390](#_page390)

Кашкин Н. Д. [289](#_page289), [451](#_page451), [456](#_page456), [472](#_page472)

Каянус Роберт [450](#_page450)

Келдыш Ю. В. [272](#_page272)

Кениг Г. Э. [456](#_page456)

Керенский А. Ф. [178](#_page178)

Керзин А. М. [457](#_page457)

Керзина М. С. [457](#_page457)

Кипп К. А. [469](#_page469)

Киров С. М. [170](#_page170)

Киселев В. А. [320](#_page320)

Киселевский И. П. [149](#_page149)

Клементи Муцио [282](#_page282)

Клепиков А. К. [216](#_page216), [223](#_page223), [225](#_page225)

Климов М. Г. [458](#_page458)

Климов М. М. [88](#_page088), [90](#_page090), [150](#_page150), [152](#_page152)

Книппер О. Л. [37](#_page037), [44](#_page044), [46](#_page046), [191](#_page191), [390](#_page390)

Кнорозовский И. М. [294](#_page294), [297](#_page297), [298](#_page298), [337](#_page337)

Княжевич М. [190](#_page190)

Княжнин В. Н. [113](#_page113)

Князевская Т. [91](#_page091)

Коваленская Н. Г. [92](#_page092), [96](#_page096), [98](#_page098)

Кодаи Золтан [480](#_page480)

Козлов А. [254](#_page254)

Козлов И. И. [437](#_page437)

Койранский А. А. [96](#_page096)

Коломийцев В. П. [294](#_page294), [337](#_page337)

Колонн Эдуард [462](#_page462)

Комарова М. П. [487](#_page487)

Комаровская Н. И. [100](#_page100)

Комиссаржевская В. Ф. [14](#_page014), [15](#_page015), [19](#_page019), [28](#_page028), [98](#_page098), [99](#_page099), [132](#_page132), [136](#_page136), [148](#_page148), [155](#_page155), [156](#_page156), [158](#_page158) – [160](#_page160), [165](#_page165), [176](#_page176), [177](#_page177), [185](#_page185), [247](#_page247), [276](#_page276), [310](#_page310), [332](#_page332)

Комиссаржевский Ф. Ф. [18](#_page018), [76](#_page076), [77](#_page077), [88](#_page088), [112](#_page112), [148](#_page148), [160](#_page160), [162](#_page162), [164](#_page164), [167](#_page167), [176](#_page176), [177](#_page177)

Компанейский Н. И. [320](#_page320), [429](#_page429)

Конан-Дойль Артур [242](#_page242)

Коненков С. Т. [361](#_page361)

Кони Ф. А. [203](#_page203)

Коновалов [484](#_page484)

Конюс Г. Э. [295](#_page295), [304](#_page304), [305](#_page305)

Коонен А. Г. [20](#_page020), [31](#_page031), [129](#_page129), [134](#_page134) – [136](#_page136), [138](#_page138), [172](#_page172), [174](#_page174), [191](#_page191), [192](#_page192), [258](#_page258)

Коште Ф. [185](#_page185)

Копосова Е. В. [467](#_page467)

Коптяев А. П. [288](#_page288)

Корабельникова Л. З. [459](#_page459)

Кораблев [205](#_page205)

Корвин-Круковский Ю. В. [105](#_page105)

Коренева Л. М. [253](#_page253)

Корещенко А. Н. [469](#_page469)

Корнгольд [478](#_page478)

Коровин К. А. [77](#_page077), [215](#_page215), [318](#_page318), [320](#_page320), [328](#_page328), [331](#_page331), [344](#_page344), [345](#_page345), [358](#_page358)

Корто Альфред [453](#_page453)

Корчагина-Александровская Е. П. [96](#_page096), [102](#_page102), [154](#_page154), [159](#_page159)

Корш Ф. А. [13](#_page013), [41](#_page041), [148](#_page148) – [150](#_page150), [153](#_page153), [169](#_page169), [170](#_page170), [181](#_page181)

Косоротов А. Н. [130](#_page130), [160](#_page160)

Костин С. Н. [112](#_page112)

Костромской Н. Ф. [181](#_page181)

Котляревский Н. А. [92](#_page092)

Коутс Альберт [321](#_page321), [451](#_page451), [453](#_page453), [463](#_page463), [466](#_page466)

Кошевский А. Д. [387](#_page387), [388](#_page388)

К. Р. (Романов К. К.) [190](#_page190)

Кранц Н. И. [450](#_page450)

Краснянский Э. Б. [207](#_page207)

Красов Н. Д. [152](#_page152), [159](#_page159), [160](#_page160), [181](#_page181)

Красовская В. М. [356](#_page356), [357](#_page357)

Крашенинников Н. А. [84](#_page084)

Крейн А. А. [481](#_page481)

Крейн Г. А. [295](#_page295), [481](#_page481)

Крейслер Фриц [455](#_page455)

{494} Кремер И. Я. [206](#_page206), [489](#_page489)

Кремлев А. Н. [105](#_page105)

Кречетов С. [170](#_page170)

Кривополенова М. П. [487](#_page487)

Кропивницкий М. Л. [224](#_page224)

Кругликов С. Н. [289](#_page289), [290](#_page290), [295](#_page295), [312](#_page312)

Крутиков П. С. [235](#_page235)

Крученых А. Е. [138](#_page138) – [142](#_page142)

Крученых Д. Е. [139](#_page139), [141](#_page141)

Крученых Н. Е. [139](#_page139)

Кручинин Н. Д. [181](#_page181)

Крыжановский И. И. [295](#_page295), [476](#_page476), [478](#_page478)

Крыжицкий Г. К. [200](#_page200)

Крылов В. А. (Александров) [72](#_page072), [99](#_page099), [149](#_page149)

Крылов П. Ф. [237](#_page237)

Крылов С. И. [181](#_page181)

Крэг Гордон [36](#_page036), [41](#_page041), [42](#_page042), [44](#_page044) – [47](#_page047), [64](#_page064), [94](#_page094), [172](#_page172), [192](#_page192), [194](#_page194), [199](#_page199), [201](#_page201), [349](#_page349)

Крюгер Эльза [205](#_page205)

Кугель А. Р. [81](#_page081), [94](#_page094) – [96](#_page096), [146](#_page146), [169](#_page169), [180](#_page180), [189](#_page189), [191](#_page191), [197](#_page197), [198](#_page198), [200](#_page200), [202](#_page202), [486](#_page486)

Кузмин М. А. [113](#_page113), [135](#_page135), [176](#_page176), [197](#_page197), [440](#_page440), [445](#_page445), [446](#_page446), [475](#_page475), [477](#_page477)

Кузнецов Е. М. [196](#_page196)

Кузнецов П. В. [134](#_page134) – [136](#_page136), [138](#_page138)

Кузнецова-Бенуа М. Н. [326](#_page326), [327](#_page327), [334](#_page334), [453](#_page453)

Куклин Н. Н. [324](#_page324)

Кукольник Н. В. [101](#_page101)

Куликов Н. И. [381](#_page381)

Кумельский В. В. [181](#_page181)

Купер Э. А. [315](#_page315), [318](#_page318), [322](#_page322), [404](#_page404), [463](#_page463), [466](#_page466), [467](#_page467)

Куперен Франсуа [469](#_page469)

Куприн А. И. [238](#_page238), [242](#_page242), [251](#_page251), [258](#_page258), [485](#_page485)

Курзнер П. [453](#_page453)

Курихин Ф. Н. [197](#_page197)

Кусевицкий С. А. [56](#_page056), [274](#_page274), [305](#_page305), [306](#_page306), [402](#_page402), [403](#_page403), [407](#_page407), [425](#_page425), [449](#_page449) – [452](#_page452), [454](#_page454), [455](#_page455), [457](#_page457), [458](#_page458), [463](#_page463) – [466](#_page466), [473](#_page473), [474](#_page474), [479](#_page479)

Кускова Е. Д. [210](#_page210)

Кустодиев Б. М. [56](#_page056), [57](#_page057), [64](#_page064), [167](#_page167), [169](#_page169), [354](#_page354)

Кшесинская М. Ф. [342](#_page342)

Кюи Ц. А. [289](#_page289), [310](#_page310), [319](#_page319), [320](#_page320), [331](#_page331), [456](#_page456), [457](#_page457)

Лабиш Эжен [90](#_page090)

Лаврентьев А. Н. [100](#_page100)

Лавровский Л. М. [364](#_page364)

Лазарев П. П. [247](#_page247)

Лазарев Ф. К. [181](#_page181)

Лазаренко В. Е. [233](#_page233) – [235](#_page235)

Ламм П. А. [319](#_page319)

Ландовска Ванда [453](#_page453), [463](#_page463)

Ланнер Йозеф [374](#_page374)

Лапицкий И. М. (Михайлов) [336](#_page336) – [340](#_page340)

Ларош Г. А. [288](#_page288), [289](#_page289), [307](#_page307)

Лассо Орландо [423](#_page423), [458](#_page458)

Лебедев В. Н. [247](#_page247)

Лебедев И. В. [237](#_page237), [238](#_page238)

Левик С. Ю. [336](#_page336)

Левин И. А. [469](#_page469)

Левинский Йозеф [183](#_page183)

Левинсон А. Я. [342](#_page342), [356](#_page356), [358](#_page358)

Левитан И. И. [437](#_page437)

Левицкий А. А. [247](#_page247), [257](#_page257) – [259](#_page259)

Лекр Ференц [191](#_page191), [385](#_page385), [386](#_page386)

Лекок Шарль [203](#_page203), [381](#_page381)

Ленин А. [485](#_page485)

Ленин В. И. [5](#_page005) – [7](#_page007), [38](#_page038), [48](#_page048), [107](#_page107), [146](#_page146), [147](#_page147), [152](#_page152), [155](#_page155), [210](#_page210) – [212](#_page212), [244](#_page244), [255](#_page255), [263](#_page263), [264](#_page264), [267](#_page267), [268](#_page268), [270](#_page270), [308](#_page308)

Ленин М. Ф. [75](#_page075), [86](#_page086)

Ленский А. П. [13](#_page013), [65](#_page065), [74](#_page074), [77](#_page077), [84](#_page084), [88](#_page088)

Лентовский М. В. [383](#_page383)

Леонидов Л. М. [28](#_page028), [40](#_page040), [41](#_page041), [43](#_page043), [44](#_page044), [53](#_page053), [55](#_page055), [150](#_page150), [390](#_page390)

Лепковский Е. А. [76](#_page076)

Лепом [234](#_page234), [235](#_page235)

Лермонтов М. Ю. [12](#_page012), [60](#_page060), [93](#_page093), [96](#_page096), [97](#_page097), [104](#_page104), [119](#_page119) – [122](#_page122), [192](#_page192)

Лефлер Чарлз Мартин [453](#_page453)

Лешков П. И. [92](#_page092), [96](#_page096), [98](#_page098)

Лешковская Е. К. [13](#_page013), [75](#_page075), [81](#_page081) – [83](#_page083), [88](#_page088), [90](#_page090)

Ливанова Т. Н. [272](#_page272)

Ливен М. (Орлова М. Г.) [270](#_page270)

Лившиц Бенедикт [142](#_page142)

Лидарская М. А. [487](#_page487)

Лилина М. П. [50](#_page050), [51](#_page051)

Лин Валентина [207](#_page207)

Лин Сара [387](#_page387)

Линд А. [242](#_page242)

Линдер Макс [139](#_page139), [254](#_page254)

Линева Е. Э. [459](#_page459), [460](#_page460)

Липаев И. В. [330](#_page330)

Лист Ференц [367](#_page367), [402](#_page402), [412](#_page412), [418](#_page418), [450](#_page450), [451](#_page451), [455](#_page455) – [457](#_page457), [469](#_page469), [473](#_page473), [479](#_page479)

Литвин Фелия [321](#_page321), [324](#_page324), [453](#_page453), [467](#_page467), [468](#_page468)

Литвиненко М. И. [336](#_page336)

Литкенс Е. А. [255](#_page255)

Лифарь С. М. [358](#_page358)

Лодий З. П. [468](#_page468)

Локшин Д. Л. [458](#_page458), [461](#_page461)

Лондон Джек [264](#_page264)

Лопатин Н. М. [378](#_page378)

Лопе де Вега Карпьо Феликс [12](#_page012), [104](#_page104), [126](#_page126), [213](#_page213)

Лопухов Е. В. [202](#_page202)

Лопухов Ф. В. [364](#_page364)

Лосский В. А. [320](#_page320), [331](#_page331), [338](#_page338)

Лось А. П. [197](#_page197), [199](#_page199)

Лоти Пьер [382](#_page382)

Лужский В. В. [47](#_page047), [196](#_page196), [390](#_page390)

Лукин Л. И. [197](#_page197), [198](#_page198)

Луначарский А. В. [7](#_page007), [78](#_page078), [105](#_page105), [106](#_page106), [255](#_page255), [264](#_page264), [280](#_page280), [308](#_page308), [358](#_page358), [467](#_page467), [474](#_page474)

Лучич [485](#_page485)

Лысенко Н. В. [383](#_page383)

Львов Я. [76](#_page076), [86](#_page086), [89](#_page089)

Любимов-Ланской Е. О. [182](#_page182)

Любомудров М. [181](#_page181)

Любош А. С. [159](#_page159)

Людвигов Л. К. [181](#_page181)

Людовик XIV [19](#_page019), [116](#_page116), [173](#_page173), [390](#_page390)

Люлли Жан Батист [77](#_page077), [451](#_page451)

Люмьер Луи [244](#_page244)

Лядов А. К. [273](#_page273), [274](#_page274), [284](#_page284), [292](#_page292), [319](#_page319), [394](#_page394), [396](#_page396), [397](#_page397), [445](#_page445), [464](#_page464), [477](#_page477), [478](#_page478)

Ляпунов С. М. [394](#_page394), [418](#_page418)

Майков А. Н. [446](#_page446)

Маковский С. К. [127](#_page127)

Максимов В. В. [174](#_page174), [246](#_page246), [254](#_page254)

Малевич К. С. [139](#_page139) – [142](#_page142)

Малевич [228](#_page228)

Малер Густав [271](#_page271), [294](#_page294), [297](#_page297), [298](#_page298), [392](#_page392), [449](#_page449), [450](#_page450), [464](#_page464), [465](#_page465), [479](#_page479)

Маликов Н. [258](#_page258)

Малиновская З. И. [181](#_page181), [187](#_page187)

Малков Н. П. [295](#_page295), [299](#_page299), [304](#_page304)

Малько Н. А. [321](#_page321), [463](#_page463) – [466](#_page466)

Малютин Я. О. [96](#_page096)

Мамин-Сибиряк Д. Н. [152](#_page152), [258](#_page258)

Мамонтов С. И. [94](#_page094), [329](#_page329), [474](#_page474)

Мантенья Андреа [94](#_page094)

Манцони Алессандро [431](#_page431)

Манько Л. Я. [193](#_page193)

Маньяр Альберик Люсьен Дени Габриель [475](#_page475), [479](#_page479)

Марджанов К. А. [20](#_page020), [148](#_page148), [160](#_page160) – [162](#_page162), [164](#_page164), [171](#_page171) – [174](#_page174), [181](#_page181), [186](#_page186), [189](#_page189), [319](#_page319), [329](#_page329), [389](#_page389) – [391](#_page391)

Маринетти Ф. Т. [139](#_page139)

Мария Федоровна, имп. [92](#_page092)

Марков П. А. [20](#_page020), [21](#_page021), [68](#_page068), [75](#_page075), [78](#_page078), [80](#_page080) – [84](#_page084), [132](#_page132), [170](#_page170), [174](#_page174), [175](#_page175)

Маркс Карл III, [249](#_page249), [251](#_page251)

Мартин Джон [344](#_page344)

Марцинковский С. [217](#_page217)

Маршан [228](#_page228)

Марьяненко И. А. [245](#_page245)

Массалитинов Н. О. [62](#_page062)

Массалитинова В. О. [13](#_page013), [90](#_page090)

Масснэ Жюль [450](#_page450), [467](#_page467)

Матисс Анри [356](#_page356)

Матковский Г. И. [181](#_page181)

Матэ В. В. [216](#_page216)

Матюшин М. В. [139](#_page139) – [142](#_page142)

Мафусаил [239](#_page239)

Маяковский В. В. [138](#_page138) – [140](#_page140), [142](#_page142) – [147](#_page147), [206](#_page206), [234](#_page234), [483](#_page483)

Мгебров А. А. [202](#_page202), [214](#_page214)

Медведев П. П. [186](#_page186)

Медем А. [475](#_page475), [476](#_page476), [478](#_page478)

Мейерхольд Вс. Э. [13](#_page013) – [15](#_page015), [17](#_page017) – [20](#_page020), [26](#_page026) – [30](#_page030), [35](#_page035), [50](#_page050), [93](#_page093) – [98](#_page098), [100](#_page100), [102](#_page102) – [124](#_page124), [128](#_page128), [130](#_page130), [132](#_page132), [133](#_page133), [136](#_page136), [138](#_page138), [143](#_page143) – [148](#_page148), [161](#_page161), [165](#_page165), [174](#_page174), [176](#_page176), [183](#_page183), [186](#_page186), [192](#_page192), [197](#_page197), [234](#_page234), [250](#_page250), [257](#_page257), [259](#_page259) – [261](#_page261), [321](#_page321), [332](#_page332) – [336](#_page336), [349](#_page349), [351](#_page351)

Мейчик М. Н. [451](#_page451)

Мельяк Анри [385](#_page385), [390](#_page390)

Менгельберг Биллем Йозеф [450](#_page450) – [453](#_page453), [464](#_page464)

Менделевич А. А. [196](#_page196)

Мендельсон-Бартольди Феликс [346](#_page346), [442](#_page442), [456](#_page456), [458](#_page458), [464](#_page464), [465](#_page465), [469](#_page469)

Мережковский Д. С. [58](#_page058), [59](#_page059), [90](#_page090), [250](#_page250)

Метерлинк Морис [30](#_page030), [31](#_page031), [99](#_page099), [110](#_page110), [136](#_page136), [177](#_page177), [186](#_page186), [192](#_page192), [310](#_page310), [333](#_page333), [357](#_page357)

Метнер А. К. [462](#_page462)

Метнер Н. К. [269](#_page269), [272](#_page272) – [274](#_page274), [276](#_page276), [277](#_page277), [282](#_page282), [292](#_page292), [298](#_page298), [300](#_page300), [301](#_page301), [392](#_page392), [395](#_page395), [396](#_page396), [403](#_page403), [411](#_page411) – [414](#_page414), [416](#_page416), [418](#_page418) – [421](#_page421), [439](#_page439), [440](#_page440), [442](#_page442), [443](#_page443), [453](#_page453), [457](#_page457), [469](#_page469), [470](#_page470), [473](#_page473), [477](#_page477), [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481)

Метнер Э. К. (Вольфинг) [290](#_page290), [291](#_page291), [300](#_page300), [307](#_page307), [308](#_page308)

Миклашевский К. М. [128](#_page128)

Милич В. С. [207](#_page207)

Милле Жан Франсуа [437](#_page437)

Милюков П. Н. [236](#_page236)

Милютина Е. Я. [204](#_page204)

Мирова Е. А. [154](#_page154)

Мирович Е. А. [190](#_page190)

Миронова В. А. [154](#_page154), [155](#_page155)

{495} Миртов О. (Котылева О. Э.) [41](#_page041)

Михайлов М. А. [152](#_page152), [154](#_page154), [272](#_page272)

Михайловский Н. К. [181](#_page181)

Михайловский Н. Н. [181](#_page181)

Михин Б. А. [257](#_page257)

Мичурина В. А. [99](#_page099), [100](#_page100), [106](#_page106)

Млынарский Э. К. [450](#_page450)

Модильяни А. [356](#_page356)

Мозжухин А. И. [336](#_page336)

Мозжухин И. И. [174](#_page174), [253](#_page253), [261](#_page261) – [263](#_page263)

Мокроусов Б. А. [490](#_page490)

Мокульский С. С. [104](#_page104)

Молдавцев Г. [382](#_page382)

Мольер Жан Батист Поклен [12](#_page012), [19](#_page019), [50](#_page050), [52](#_page052), [69](#_page069), [77](#_page077), [93](#_page093), [94](#_page094), [115](#_page115) – [117](#_page117), [119](#_page119), [167](#_page167), [224](#_page224)

Монахов Н. Ф. [172](#_page172), [174](#_page174), [387](#_page387) – [391](#_page391)

Монсиньи Пьер [451](#_page451)

Монтеверди Клаудио [455](#_page455)

Мопассан Ги де [188](#_page188), [192](#_page192), [251](#_page251)

Моракс Рене [178](#_page178)

Мордкин М. М. [359](#_page359)

Морозов Н. С. [436](#_page436)

Морозов П. О. [105](#_page105)

Морфесси Ю. [484](#_page484)

Москвин И. М. [27](#_page027), [40](#_page040) – [42](#_page042), [44](#_page044), [45](#_page045), [56](#_page056), [61](#_page061) – [63](#_page063), [191](#_page191), [194](#_page194), [196](#_page196), [220](#_page220), [390](#_page390)

Моттль Феликс [451](#_page451) – [453](#_page453)

Моцарт Вольфганг Амадей [58](#_page058), [192](#_page192), [271](#_page271), [410](#_page410), [424](#_page424), [428](#_page428), [451](#_page451), [454](#_page454), [458](#_page458), [462](#_page462), [467](#_page467), [469](#_page469)

Мочалов П. С. [91](#_page091), [115](#_page115)

Музиль-Бороздина Н. Н. [154](#_page154)

Мунштейн Л. Г. (Лоло) [195](#_page195)

Муратов М. Я. [163](#_page163)

Мусин! Д. М. [169](#_page169)

Мусоргский М. П. [172](#_page172), [173](#_page173), [270](#_page270), [272](#_page272), [274](#_page274), [284](#_page284), [290](#_page290), [294](#_page294), [305](#_page305) – [308](#_page308), [311](#_page311), [312](#_page312), [315](#_page315), [317](#_page317) – [319](#_page319), [324](#_page324), [329](#_page329), [331](#_page331) – [333](#_page333), [340](#_page340), [357](#_page357), [369](#_page369), [390](#_page390), [396](#_page396), [438](#_page438), [457](#_page457), [462](#_page462), [464](#_page464), [467](#_page467), [468](#_page468), [476](#_page476), [480](#_page480)

Муссури [228](#_page228)

Муханов Н. И. [184](#_page184)

Мюссе Альфред [178](#_page178)

Мясин Л. Ф. [358](#_page358)

Мясковский Н. Я. [269](#_page269), [273](#_page273), [280](#_page280), [292](#_page292), [296](#_page296) – [298](#_page298), [300](#_page300) – [304](#_page304), [306](#_page306), [392](#_page392) – [394](#_page394), [403](#_page403) – [405](#_page405), [410](#_page410) – [412](#_page412), [414](#_page414), [416](#_page416), [420](#_page420), [421](#_page421), [439](#_page439) – [441](#_page441), [443](#_page443), [455](#_page455), [462](#_page462), [466](#_page466), [467](#_page467), [474](#_page474), [477](#_page477) – [481](#_page481)

Мясницкий И. И. [149](#_page149)

Набатов И. С. [207](#_page207)

Наварр Рене [251](#_page251)

Найденов С. А. [12](#_page012), [69](#_page069), [72](#_page072), [98](#_page098), [100](#_page100), [102](#_page102), [150](#_page150), [152](#_page152), [153](#_page153), [159](#_page159), [185](#_page185), [217](#_page217)

Налбандян И. Р. [474](#_page474)

Направник Э. Ф. [321](#_page321), [326](#_page326), [334](#_page334)

Нароков М. С. [86](#_page086), [174](#_page174)

Невежин П. М. [69](#_page069), [104](#_page104), [130](#_page130), [154](#_page154)

Недбал Оскар [462](#_page462)

Неделин Е. Я. [183](#_page183)

Нежданова А. В. [315](#_page315), [318](#_page318), [325](#_page325), [326](#_page326), [328](#_page328), [441](#_page441), [453](#_page453), [455](#_page455), [467](#_page467), [468](#_page468)

Нежный И. В. [217](#_page217), [218](#_page218)

Незлобии К. Н. [13](#_page013), [41](#_page041), [148](#_page148), [160](#_page160) – [166](#_page166), [168](#_page168) – [170](#_page170), [176](#_page176), [181](#_page181)

Некрасов Н. А. [196](#_page196), [264](#_page264), [432](#_page432), [486](#_page486)

Нелидова В. А. [197](#_page197)

Немирович-Данченко Вл. И. [12](#_page012), [14](#_page014), [16](#_page016) – [19](#_page019), [22](#_page022), [23](#_page023), [32](#_page032), [34](#_page034) – [36](#_page036), [38](#_page038), [40](#_page040) – [42](#_page042), [49](#_page049), [51](#_page051) – [53](#_page053), [55](#_page055), [57](#_page057) – [62](#_page062), [64](#_page064), [65](#_page065), [69](#_page069), [76](#_page076), [80](#_page080), [90](#_page090), [102](#_page102), [115](#_page115), [160](#_page160), [164](#_page164), [180](#_page180), [185](#_page185), [191](#_page191), [194](#_page194), [340](#_page340), [360](#_page360), [390](#_page390), [486](#_page486)

Немировский А. М. [463](#_page463)

Немоевский [188](#_page188)

Нерадовский С. Н. [154](#_page154)

Нестьев И. В. [272](#_page272), [311](#_page311), [410](#_page410), [447](#_page447)

Нижинская Б. Ф. [358](#_page358)

Нижинский В. Ф. [235](#_page235), [349](#_page349), [350](#_page350), [355](#_page355) – [358](#_page358), [360](#_page360), [362](#_page362)

Никитин А. А. [228](#_page228), [230](#_page230), [233](#_page233), [235](#_page235), [236](#_page236)

Никитин П. А. [228](#_page228), [230](#_page230), [233](#_page233), [236](#_page236)

Никиш Артур [191](#_page191), [451](#_page451), [456](#_page456), [462](#_page462), [464](#_page464)

Николаев Л. В. [468](#_page468), [469](#_page469), [474](#_page474), [476](#_page476)

Николаев Н. [149](#_page149)

Николаев Н. И. [183](#_page183), [189](#_page189)

Никольский Н. М. [200](#_page200)

Нильсен Карл [480](#_page480)

Ниров Н. [246](#_page246)

Новак Витезслав [480](#_page480)

Новинский А. Ф. [106](#_page106)

Нортон Мак [233](#_page233), [234](#_page234)

Носенков В. А. [176](#_page176)

Нувель В. Ф. [474](#_page474) – [478](#_page478), [480](#_page480)

Нурок А. П. [474](#_page474) – [478](#_page478), [481](#_page481)

Обухов М. [347](#_page347)

Озоровская О. Э. [200](#_page200), [203](#_page203)

Озоровский Ю. Э. [169](#_page169), [175](#_page175)

Оленин П. С. [329](#_page329), [330](#_page330)

Оленина-д’Альгейм М. А. [453](#_page453), [456](#_page456), [457](#_page457), [467](#_page467), [468](#_page468)

Ольминский М. С. [7](#_page007)

Онэ Жорж [250](#_page250)

Орбелиани Ф. Ф. [176](#_page176)

Орленев П. Н. [12](#_page012), [15](#_page015), [16](#_page016), [152](#_page152), [214](#_page214)

Орлов А. А. [202](#_page202)

Орлов В. С. [428](#_page428)

Орлов Н. А. [469](#_page469)

Оссовский А. В. [274](#_page274), [292](#_page292), [295](#_page295), [297](#_page297), [300](#_page300), [321](#_page321), [327](#_page327), [450](#_page450), [452](#_page452), [456](#_page456), [458](#_page458), [460](#_page460), [468](#_page468)

Островский А. Н. [12](#_page012), [14](#_page014), [38](#_page038), [68](#_page068), [69](#_page069), [76](#_page076), [83](#_page083), [85](#_page085) – [87](#_page087), [89](#_page089) – [93](#_page093), [95](#_page095), [96](#_page096), [101](#_page101) – [105](#_page105), [115](#_page115), [117](#_page117) – [119](#_page119), [148](#_page148), [149](#_page149), [152](#_page152), [157](#_page157), [167](#_page167), [169](#_page169), [170](#_page170), [174](#_page174), [178](#_page178), [182](#_page182), [185](#_page185), [188](#_page188), [207](#_page207), [209](#_page209), [215](#_page215) – [217](#_page217), [220](#_page220), [222](#_page222), [258](#_page258)

Острожский К. [154](#_page154)

Остроумова-Лебедева А. П. [475](#_page475)

Остужев А. А. [13](#_page013), [86](#_page086), [88](#_page088), [150](#_page150)

Оффенбах Жак [103](#_page103), [171](#_page171) – [173](#_page173), [191](#_page191), [203](#_page203), [381](#_page381), [383](#_page383), [390](#_page390), [391](#_page391)

Пабст П. А. [469](#_page469)

Павел I [101](#_page101), [175](#_page175)

Павлов-Арбенин А. В. [336](#_page336)

Павлова А. П. [342](#_page342), [343](#_page343), [347](#_page347), [349](#_page349), [350](#_page350), [352](#_page352), [357](#_page357), [361](#_page361)

Павлова Т. П. [174](#_page174)

Пагани И. Г. [322](#_page322)

Падарин Н. М. [75](#_page075)

Пазовский А. М. [315](#_page315)

Пазухин А. М. [246](#_page246), [249](#_page249), [255](#_page255)

Паизиелло Джованни [463](#_page463)

Палестрина Джованни [423](#_page423), [458](#_page458)

Палиев И. П. (Палиашвили) [315](#_page315)

Пальерон Эдуард [90](#_page090)

Панина В. В. (Васильева) [482](#_page482) – [487](#_page487)

Панина С. В. [170](#_page170), [171](#_page171)

Панчин П. С. [106](#_page106)

Парлоу Кэтлин [471](#_page471)

Пароди А. [78](#_page078)

Пастернак Л. О. [275](#_page275)

Пастроне Дж. [250](#_page250), [257](#_page257)

Пасхалов В. В. [461](#_page461)

Пасхалова А. А. [152](#_page152), [186](#_page186)

Пата Шарль [240](#_page240), [244](#_page244), [248](#_page248), [251](#_page251), [484](#_page484)

Пашенная В. Н. [13](#_page013), [75](#_page075), [76](#_page076), [86](#_page086) – [88](#_page088), [90](#_page090)

Пашковский Д. Х. [106](#_page106)

Пащенко А. Ф. [456](#_page456)

Певцов И. Н. [122](#_page122), [174](#_page174), [175](#_page175), [250](#_page250)

Певцова В. [458](#_page458), [460](#_page460), [472](#_page472)

Пельцер П. Р. [152](#_page152)

Перголези Джованни Батиста [463](#_page463)

Перестиани И. Н. [253](#_page253)

Перовская С. Л. [261](#_page261)

Перро Жюль [341](#_page341)

Перрози Лоренцо [458](#_page458)

Перский Р. [246](#_page246)

Петипа М. И. [341](#_page341), [342](#_page342), [344](#_page344), [348](#_page348), [358](#_page358), [363](#_page363) – [365](#_page365), [367](#_page367), [369](#_page369), [370](#_page370), [377](#_page377), [379](#_page379)

Петр I [101](#_page101)

Петренко Е. Ф. [319](#_page319), [327](#_page327), [474](#_page474), [477](#_page477)

Петров В. И. [181](#_page181)

Петров В. Р. [328](#_page328)

Петров Н. В. [202](#_page202)

Петров-Водкин К. С. [169](#_page169), [170](#_page170)

Петров-Краевский Е. [242](#_page242)

Петровский А. П. [150](#_page150)

Петровский Е. М. [311](#_page311), [323](#_page323)

Пикассо Пабло [356](#_page356)

Пионтковская В. [381](#_page381), [387](#_page387)

Пиотровский А. И. [125](#_page125)

Пирогов Г. С. [328](#_page328), [455](#_page455)

Писарев М. И. [149](#_page149)

Писемский А. Ф. [69](#_page069), [149](#_page149), [151](#_page151), [188](#_page188), [209](#_page209), [217](#_page217), [222](#_page222)

Платон И. С. [75](#_page075) – [77](#_page077)

Плевицкая Н. В. [484](#_page484), [485](#_page485), [487](#_page487) – [489](#_page489)

Плеханов Г. В. [94](#_page094)

Плещеев А. А. [152](#_page152)

Плещеев А. [362](#_page362), [363](#_page363)

По Эдгар [242](#_page242), [371](#_page371), [403](#_page403), [433](#_page433), [462](#_page462)

Победоносцев К. П. [34](#_page034)

Подгорный В. А. [194](#_page194), [202](#_page202)

Поддубный И. М. [237](#_page237), [238](#_page238)

Покровский И. [475](#_page475), [476](#_page476)

Полевицкая Е. А. [174](#_page174), [175](#_page175), [182](#_page182)

Полевой П. Н. [101](#_page101)

Поленов В. Д. [16](#_page016), [211](#_page211), [214](#_page214) – [216](#_page216), [220](#_page220)

Поленова Н. В. [216](#_page216)

Полонский А. [388](#_page388)

Полонский А. В. [187](#_page187)

Полонский В. А. [253](#_page253), [254](#_page254)

Полонский Я. П. [422](#_page422), [424](#_page424)

Полоцкая-Емцова С. [474](#_page474), [476](#_page476)

Поль П. Н. [204](#_page204)

Полякин М. Б. [471](#_page471), [472](#_page472)

Поляков С. Л. [72](#_page072), [102](#_page102)

Поляновский Г. А. [326](#_page326)

Понсон дю Терайль [251](#_page251)

Попов Б. М. [316](#_page316)

Попов Н. [219](#_page219), [220](#_page220)

Попов С. В. [423](#_page423), [424](#_page424)

Потапенко И. Н. [98](#_page098), [99](#_page099), [185](#_page185)

Потемкин П. П. [94](#_page094), [194](#_page194), [203](#_page203)

{496} Потехин А. А. [118](#_page118), [152](#_page152), [166](#_page166)

Потопчина В. [387](#_page387)

Потоцкая М. А. [149](#_page149)

Потье Эжен [270](#_page270)

Правдин О. А. [13](#_page013), [75](#_page075)

Прево Эжен Марсель [251](#_page251)

Преображенская О. И. [258](#_page258)

Преображенская О. О. [342](#_page342), [367](#_page367)

Прибик И. В. [463](#_page463)

Привалов Н. И. [459](#_page459), [460](#_page460)

Пригожий Я. Ф. [485](#_page485)

Прозоровский Л. М. [16](#_page016), [211](#_page211), [218](#_page218), [220](#_page220)

Прокофьев Г. П. [298](#_page298), [300](#_page300), [301](#_page301), [304](#_page304), [311](#_page311), [399](#_page399), [403](#_page403)

Прокофьев С. С. [202](#_page202), [268](#_page268) – [270](#_page270), [272](#_page272) – [274](#_page274), [281](#_page281) – [284](#_page284), [286](#_page286), [294](#_page294), [295](#_page295), [298](#_page298), [301](#_page301) – [303](#_page303), [309](#_page309), [311](#_page311) – [315](#_page315), [365](#_page365), [370](#_page370), [371](#_page371), [377](#_page377) – [380](#_page380), [392](#_page392), [394](#_page394) – [397](#_page397), [404](#_page404), [407](#_page407) – [412](#_page412), [417](#_page417) – [421](#_page421), [439](#_page439), [440](#_page440), [443](#_page443), [445](#_page445), [446](#_page446), [449](#_page449), [453](#_page453), [456](#_page456), [462](#_page462), [464](#_page464), [467](#_page467), [469](#_page469), [470](#_page470), [473](#_page473), [474](#_page474), [477](#_page477) – [481](#_page481), [483](#_page483)

Прокунин В. П. [378](#_page378)

Пронин Б. К. [202](#_page202)

Протазанов Я. А. [246](#_page246) – [248](#_page248), [250](#_page250), [256](#_page256), [259](#_page259) – [263](#_page263)

Протопопов В. В. [159](#_page159), [160](#_page160)

Протопопов Вл. В. [272](#_page272), [411](#_page411)

Пугачев Е. И. [209](#_page209)

Пуришкевич В. М. [229](#_page229), [233](#_page233)

Пуччини Джакомо [322](#_page322), [330](#_page330)

Пушкин А. С. [14](#_page014), [24](#_page024), [56](#_page056), [57](#_page057), [60](#_page060), [104](#_page104), [119](#_page119), [121](#_page121), [124](#_page124), [170](#_page170), [192](#_page192), [194](#_page194), [196](#_page196), [219](#_page219), [220](#_page220), [258](#_page258), [369](#_page369), [424](#_page424), [439](#_page439), [440](#_page440), [443](#_page443), [444](#_page444), [485](#_page485)

Пшибышевский Станислав [69](#_page069), [88](#_page088), [111](#_page111), [186](#_page186)

Пюньо Р. [453](#_page453)

Пяст В. [113](#_page113)

Пятницкий М. Е. [460](#_page460), [461](#_page461), [473](#_page473), [487](#_page487)

Рабинович Д. А. [469](#_page469), [470](#_page470)

Равель Морис [270](#_page270), [271](#_page271), [289](#_page289), [292](#_page292), [296](#_page296), [300](#_page300), [347](#_page347), [357](#_page357), [377](#_page377), [392](#_page392), [395](#_page395), [453](#_page453), [462](#_page462), [467](#_page467), [475](#_page475), [479](#_page479), [480](#_page480)

Радин Н. М. [150](#_page150), [152](#_page152), [174](#_page174), [175](#_page175), [178](#_page178), [257](#_page257)

Радищев А. Н. [195](#_page195)

Раисова Р. [483](#_page483), [484](#_page484)

Ракитин Ю. Л. [106](#_page106)

Рамо Жан Филипп [451](#_page451), [469](#_page469)

Распутин Г. Е. [61](#_page061), [180](#_page180), [195](#_page195), [240](#_page240)

Рассохин С. Ф. [149](#_page149)

Рахманинов С. В. [28](#_page028), [191](#_page191), [268](#_page268) – [276](#_page276), [289](#_page289), [292](#_page292), [298](#_page298) – [301](#_page301), [315](#_page315), [392](#_page392) – [395](#_page395), [397](#_page397) – [399](#_page399), [406](#_page406) – [408](#_page408), [411](#_page411), [412](#_page412), [414](#_page414), [416](#_page416), [418](#_page418), [420](#_page420) – [423](#_page423), [430](#_page430), [432](#_page432) – [444](#_page444), [451](#_page451) – [453](#_page453), [457](#_page457), [458](#_page458), [461](#_page461), [462](#_page462), [464](#_page464), [465](#_page465), [469](#_page469), [470](#_page470), [472](#_page472) – [474](#_page474), [476](#_page476) – [477](#_page477), [480](#_page480), [488](#_page488)

Рахманов О. [253](#_page253)

Рашевская Н. С. [96](#_page096)

Ребиков В. И. [280](#_page280), [311](#_page311)

Ребонэ А. [336](#_page336)

Регер Макс [271](#_page271), [290](#_page290), [297](#_page297), [449](#_page449), [451](#_page451) – [453](#_page453), [476](#_page476), [479](#_page479), [480](#_page480)

Рейнхардт Макс [94](#_page094), [95](#_page095), [183](#_page183), [199](#_page199), [201](#_page201), [230](#_page230), [240](#_page240), [349](#_page349), [390](#_page390)

Ремизов А. [176](#_page176)

Ренар Э. Т. [207](#_page207)

Репин И. Е. [216](#_page216), [485](#_page485)

Рерих Н. К. [28](#_page028), [51](#_page051), [64](#_page064), [126](#_page126), [128](#_page128), [281](#_page281), [336](#_page336), [356](#_page356), [376](#_page376)

Респиги Отторино [480](#_page480)

Рибас да [238](#_page238)

Риз Е. А. [181](#_page181)

Римский Н. [254](#_page254)

Римский-Корсаков А. Н. [295](#_page295), [296](#_page296), [301](#_page301), [337](#_page337), [480](#_page480)

Римский-Корсаков Н. А. [172](#_page172), [271](#_page271), [274](#_page274), [284](#_page284), [290](#_page290), [292](#_page292), [295](#_page295), [301](#_page301), [306](#_page306) – [308](#_page308), [310](#_page310), [314](#_page314), [318](#_page318), [320](#_page320), [322](#_page322), [324](#_page324), [340](#_page340), [350](#_page350), [357](#_page357), [358](#_page358), [360](#_page360), [366](#_page366), [369](#_page369), [371](#_page371), [396](#_page396), [441](#_page441), [444](#_page444), [451](#_page451) – [453](#_page453), [455](#_page455), [456](#_page456), [462](#_page462), [464](#_page464), [475](#_page475), [480](#_page480)

Ринуччини Оттавио [304](#_page304)

Рихтер Н. [478](#_page478)

Роден Огюст [356](#_page356), [357](#_page357)

Рождественский Н. Н. [336](#_page336)

Роже-Дюкас Жан Жюль [272](#_page272), [453](#_page453), [462](#_page462), [479](#_page479), [480](#_page480)

Рожковская К. М. [154](#_page154)

Розенов Э. К. [459](#_page459)

Роксанова М. Л. [160](#_page160)

Роллан Ромен [213](#_page213), [357](#_page357)

Романов [237](#_page237)

Романов Б. Г. [358](#_page358), [362](#_page362)

Ромашков В. [242](#_page242)

Рославцев Н. [410](#_page410)

Россов Н. П. [182](#_page182), [184](#_page184)

Россовский Н. А. [101](#_page101)

Ростан Эдмон [152](#_page152), [217](#_page217), [357](#_page357)

Ростовцев И. А. [15](#_page015), [181](#_page181)

Ростоцкий Б. И. [144](#_page144), [146](#_page146)

Рощина-Инсарова Е. Н. [13](#_page013), [89](#_page089), [96](#_page096), [98](#_page098), [118](#_page118), [154](#_page154), [163](#_page163), [165](#_page165), [246](#_page246)

Рубинштейн А. Г. [209](#_page209), [320](#_page320), [464](#_page464)

Рудин П. А. [181](#_page181)

Рудницкий А. В. [167](#_page167), [182](#_page182)

Рудницкий К. Л. [98](#_page098)

Рунич О. И. [254](#_page254)

Рутковский И. [387](#_page387), [388](#_page388)

Рыбаков К. Н. [73](#_page073), [74](#_page074)

Рыбников Н. Н. [166](#_page166)

Рыбчинская Н. Д. [149](#_page149)

Рыжова В. Н. [13](#_page013)

Рылло А. [257](#_page257)

Рышков В. А. [41](#_page041), [71](#_page071), [90](#_page090), [98](#_page098), [130](#_page130), [185](#_page185), [224](#_page224), [383](#_page383)

Рютбеф [126](#_page126)

Сабанеев Л. Л. [273](#_page273), [278](#_page278), [294](#_page294), [299](#_page299), [302](#_page302), [305](#_page305) – [307](#_page307), [414](#_page414), [417](#_page417)

Сабинин В. А. [206](#_page206)

Сабинский Г. Ч. [246](#_page246)

Сабуров [246](#_page246), [249](#_page249)

Савина М. Г. [13](#_page013), [92](#_page092), [95](#_page095), [98](#_page098) – [104](#_page104)

Савинич Б. [206](#_page206)

Савояров М. Н. [207](#_page207)

Садовников Г. Н. [487](#_page487)

Садовская О. О. [13](#_page013), [78](#_page078), [82](#_page082), [83](#_page083), [85](#_page085)

Садовский М. П. [83](#_page083), [246](#_page246)

Садовский П. М. [13](#_page013)

Сазонов Н. Ф. [104](#_page104)

Сазонов П. П. [217](#_page217)

Саламанский Альберт [228](#_page228), [230](#_page230)

Салтыков-Щедрин М. Е. [56](#_page056), [57](#_page057)

Сальвини Томмазо [230](#_page230)

Саминский Л. С. [322](#_page322), [323](#_page323)

Самойлов П. В. [160](#_page160), [184](#_page184), [185](#_page185)

Санин А. А. [20](#_page020), [92](#_page092), [126](#_page126), [127](#_page127), [148](#_page148), [160](#_page160) – [164](#_page164), [166](#_page166), [171](#_page171) – [175](#_page175), [216](#_page216), [329](#_page329) – [331](#_page331), [334](#_page334), [390](#_page390)

Сапельников В. Л. [453](#_page453)

Сапунов Н. Н. [112](#_page112), [113](#_page113), [167](#_page167), [196](#_page196), [202](#_page202)

Сараджев К. С. [408](#_page408), [451](#_page451), [455](#_page455), [462](#_page462), [473](#_page473), [481](#_page481)

Сараханов К. [182](#_page182)

Сарду Виктор [90](#_page090), [185](#_page185), [188](#_page188), [217](#_page217)

Сарматов А. [382](#_page382)

Сарматов Станислав [207](#_page207)

Сатин Е. А. [182](#_page182)

Сафонов В. И. [430](#_page430), [450](#_page450), [454](#_page454), [464](#_page464), [466](#_page466), [469](#_page469)

Сахаров Е. В. [216](#_page216)

Сахаров К. Н. [160](#_page160)

Сахновский В. Г. [170](#_page170), [176](#_page176)

Сахновский Ю. С. [173](#_page173), [295](#_page295), [391](#_page391), [451](#_page451), [457](#_page457)

Сац И. А. [26](#_page026), [31](#_page031), [42](#_page042), [196](#_page196), [199](#_page199), [362](#_page362)

Саша де Цирил [233](#_page233)

Саша Черный (Гликберг А. М.) [202](#_page202)

Светлов В. Я. [342](#_page342), [352](#_page352), [370](#_page370)

Светлов Н. В. [149](#_page149), [150](#_page150)

Свешников А. В. [423](#_page423)

Свободина-Барышева М. И. [154](#_page154)

Северак [479](#_page479)

Северский Н. [381](#_page381), [387](#_page387)

Северянин Игорь (Лотарев И. В.) [138](#_page138), [139](#_page139), [202](#_page202), [441](#_page441), [445](#_page445), [447](#_page447)

Седерберг Яльмар [82](#_page082)

Сен-Леон Артгор [341](#_page341)

Сен-Санс Камилл [357](#_page357), [472](#_page472)

Сенилов В. [477](#_page477)

Сенкевич Генрих [360](#_page360)

Серафимович А. С. [243](#_page243)

Сервантес Мигель [126](#_page126)

Серов А. Н. [327](#_page327)

Серов В. А. [342](#_page342), [343](#_page343), [353](#_page353), [477](#_page477)

Серполетти А. З. [484](#_page484)

Сеченов И. М. [232](#_page232), [460](#_page460)

Сибелиус Ян [453](#_page453), [456](#_page456), [480](#_page480)

Сибор Б. О. [103](#_page103), [471](#_page471)

Сигети Йожеф [410](#_page410)

Симов В. А. [32](#_page032), [42](#_page042), [64](#_page064), [172](#_page172), [173](#_page173), [196](#_page196)

Симон А. [345](#_page345), [346](#_page346)

Синдинг Кристиан [480](#_page480)

Синельников Н. Н. [15](#_page015), [148](#_page148), [150](#_page150), [152](#_page152), [181](#_page181), [189](#_page189)

Скарлатти Алессандро [458](#_page458), [463](#_page463), [469](#_page469)

Скарская Н. Ф. [107](#_page107), [155](#_page155) – [157](#_page157), [168](#_page168), [177](#_page177)

Скиталец С. Г. [486](#_page486)

Скородумов Н. В. [216](#_page216), [218](#_page218), [220](#_page220), [221](#_page221)

Скотт Сирил [480](#_page480)

Скриб Эжен [74](#_page074), [81](#_page081), [90](#_page090)

Скрябин А. Н. [28](#_page028), [268](#_page268) – [274](#_page274), [277](#_page277) – [280](#_page280), [284](#_page284), [288](#_page288) – [290](#_page290), [292](#_page292), [294](#_page294) – [296](#_page296), [298](#_page298) – [301](#_page301), [309](#_page309), [371](#_page371), [392](#_page392), [394](#_page394), [396](#_page396), [399](#_page399) – [403](#_page403), [411](#_page411), [412](#_page412), [414](#_page414) – [421](#_page421), [425](#_page425), [451](#_page451), [453](#_page453), [455](#_page455), [456](#_page456), [462](#_page462) – [465](#_page465), [469](#_page469), [470](#_page470), [473](#_page473), [477](#_page477), [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481), [483](#_page483)

Славинский Е. И. [257](#_page257)

Слатин [463](#_page463)

Слонов И. А. [182](#_page182), [189](#_page189)

Смирнов Д. А. [325](#_page325)

Смирнов-Сокольский Н. П. [207](#_page207)

Смирнова А. В. [95](#_page095)

Смирнова Н. А. [71](#_page071), [150](#_page150), [152](#_page152)

{497} Смирнова-Сазонова С. И. [104](#_page104)

Смоленский С. В. [459](#_page459)

Смолич Н. В. [96](#_page096), [98](#_page098), [106](#_page106)

Собинов Л. В. [193](#_page193), [315](#_page315), [322](#_page322), [325](#_page325), [334](#_page334), [337](#_page337), [453](#_page453), [455](#_page455), [462](#_page462), [467](#_page467), [487](#_page487)

Собольщиков-Самарин Н. И. [15](#_page015), [181](#_page181), [187](#_page187)

Сокальский В. И. [296](#_page296)

Сокальский П. Н. [296](#_page296)

Соков А. О. [106](#_page106)

Соколов Ф. [461](#_page461)

Соколова З. С. [216](#_page216)

Соколова О. И. [423](#_page423), [432](#_page432)

Соколовский С. [485](#_page485)

Сокольская А. Е. [487](#_page487)

Сокольский С. [207](#_page207)

Соловьев В. Н. [116](#_page116), [119](#_page119)

Сологуб Ф. К. [98](#_page098), [148](#_page148), [164](#_page164) – [166](#_page166), [176](#_page176), [440](#_page440), [441](#_page441), [477](#_page477)

Солонин П. Ф. [149](#_page149)

Сомов К. А. [172](#_page172), [475](#_page475), [476](#_page476)

Софокл [157](#_page157), [158](#_page158), [170](#_page170), [183](#_page183), [226](#_page226)

Софроницкий В. В. [470](#_page470)

Сперанский Н. [208](#_page208)

Станиславский К. С. [12](#_page012), [14](#_page014), [16](#_page016) – [20](#_page020), [22](#_page022) – [24](#_page024), [26](#_page026) – [32](#_page032), [34](#_page034) – [38](#_page038), [41](#_page041), [42](#_page042), [45](#_page045) – [62](#_page062), [64](#_page064), [65](#_page065), [88](#_page088), [93](#_page093), [96](#_page096), [100](#_page100), [102](#_page102), [115](#_page115), [122](#_page122), [131](#_page131), [160](#_page160), [164](#_page164), [174](#_page174), [176](#_page176), [180](#_page180), [191](#_page191), [192](#_page192), [194](#_page194), [199](#_page199), [202](#_page202), [211](#_page211), [213](#_page213) – [216](#_page216), [221](#_page221), [324](#_page324), [329](#_page329), [331](#_page331), [332](#_page332), [336](#_page336), [337](#_page337), [339](#_page339), [340](#_page340)

Станчинский А. В. [269](#_page269), [273](#_page273), [412](#_page412), [417](#_page417)

Старевич В. А. [242](#_page242), [247](#_page247)

Старицкая-Черняховская Л. М. [209](#_page209), [226](#_page226)

Старицкий М. П. [224](#_page224)

Старк Э. А. [100](#_page100), [126](#_page126), [128](#_page128), [325](#_page325), [326](#_page326), [338](#_page338), [361](#_page361)

Стасов В. В. [288](#_page288), [289](#_page289), [485](#_page485)

Стасюлевич М. М. [216](#_page216)

Стахович А. А. [220](#_page220)

Степанов А. [423](#_page423), [426](#_page426)

Степняк-Кравчинский С. М. [261](#_page261)

Стравинский И. Ф. [269](#_page269), [270](#_page270), [272](#_page272), [273](#_page273), [281](#_page281), [284](#_page284) – [286](#_page286), [292](#_page292), [301](#_page301), [302](#_page302), [311](#_page311), [329](#_page329), [351](#_page351), [352](#_page352), [355](#_page355), [356](#_page356), [359](#_page359), [361](#_page361), [365](#_page365), [366](#_page366), [369](#_page369), [371](#_page371) – [377](#_page377), [379](#_page379), [380](#_page380), [392](#_page392), [395](#_page395), [396](#_page396), [404](#_page404), [406](#_page406), [407](#_page407), [409](#_page409), [422](#_page422), [439](#_page439), [444](#_page444), [445](#_page445), [451](#_page451), [453](#_page453), [456](#_page456), [464](#_page464), [467](#_page467), [474](#_page474), [476](#_page476) – [480](#_page480), [483](#_page483)

Страдивариус Антонио [239](#_page239)

Стрельская В. В. [92](#_page092), [102](#_page102), [103](#_page103)

Стрепетов [228](#_page228)

Стрепетова П. А. [149](#_page149), [151](#_page151), [152](#_page152)

Стриндберг Август [185](#_page185)

Строганов Ф. А. [182](#_page182)

Строев М. Т. [160](#_page160)

Струве Н. Г. [324](#_page324)

Струйский П. П. [181](#_page181)

Студенцов Е. П. [97](#_page097), [105](#_page105), [106](#_page106)

Суан Альфред [414](#_page414)

Сувестр Пьер [251](#_page251)

Суворин А. С. [13](#_page013), [148](#_page148), [152](#_page152) – [154](#_page154), [168](#_page168), [312](#_page312)

Суворин М. А. [153](#_page153)

Судейкин С. Ю. [138](#_page138), [202](#_page202)

Судьбинин И. И. [106](#_page106), [152](#_page152), [154](#_page154)

Сук В. И. [315](#_page315), [318](#_page318), [322](#_page322), [450](#_page450), [462](#_page462), [466](#_page466)

Сулержицкий Л. А. [16](#_page016), [30](#_page030), [48](#_page048), [60](#_page060), [61](#_page061), [191](#_page191), [211](#_page211), [214](#_page214)

Сумароков А. А. [181](#_page181)

Сургучев И. Д. [58](#_page058), [59](#_page059), [102](#_page102), [130](#_page130)

Сухово-Кобылин А. В. [12](#_page012), [106](#_page106), [152](#_page152)

Суходольский В. П. [148](#_page148), [170](#_page170), [173](#_page173) – [175](#_page175)

Сушкевич Б. М. [258](#_page258), [259](#_page259)

Сыромятников Б. И. [227](#_page227)

Сытин И. Д. [484](#_page484)

Тагор Рабиндранат [59](#_page059), [62](#_page062)

Таиров А. Я. [20](#_page020), [21](#_page021), [129](#_page129) – [134](#_page134), [136](#_page136), [138](#_page138), [145](#_page145), [156](#_page156), [174](#_page174), [182](#_page182), [239](#_page239), [390](#_page390)

Тальони Мария [347](#_page347)

Тамара Н. И. [382](#_page382), [387](#_page387), [483](#_page483), [484](#_page484), [486](#_page486), [488](#_page488)

Тамарин Н. Н. [183](#_page183)

Танеев А. С. [316](#_page316),

Танеев С. И. [271](#_page271) – [274](#_page274), [277](#_page277), [282](#_page282), [290](#_page290), [294](#_page294), [320](#_page320), [369](#_page369), [394](#_page394), [403](#_page403), [411](#_page411), [412](#_page412), [418](#_page418), [420](#_page420) – [428](#_page428), [430](#_page430), [432](#_page432), [438](#_page438), [439](#_page439), [451](#_page451), [455](#_page455) – [457](#_page457), [462](#_page462), [464](#_page464), [465](#_page465), [469](#_page469), [478](#_page478), [481](#_page481)

Тартаков И. В. [330](#_page330), [455](#_page455), [462](#_page462), [467](#_page467)

Таскин А. В. [485](#_page485)

Татищев В. К. [164](#_page164)

Телешов Н. Д. [486](#_page486)

Теляковский В. А. [66](#_page066), [69](#_page069), [89](#_page089), [92](#_page092), [336](#_page336)

Терешкевич М. А. [176](#_page176)

Тетмайр Казимеж [261](#_page261)

Тибо Жак [452](#_page452), [453](#_page453)

Тик Иоганн [349](#_page349)

Тиман Е. [240](#_page240), [259](#_page259)

Тиман П. [259](#_page259)

Тиме Е. И. [92](#_page092), [97](#_page097), [98](#_page098), [103](#_page103)

Тирсо де Молина [126](#_page126)

Тихов М. Н. [226](#_page226)

Тихомиров В. Д. [232](#_page232), [345](#_page345), [359](#_page359)

Тихонов Н. А. [149](#_page149)

Тихонович В. В. [189](#_page189), [225](#_page225)

Тобилевич И. (Карпенко-Карый И. К.) [224](#_page224)

Тодоров Петко [213](#_page213)

Толбузин Д. А. [215](#_page215), [225](#_page225)

Токарева А. В. [187](#_page187)

Толстая С. А. [246](#_page246)

Толстой А. К. [106](#_page106), [152](#_page152), [191](#_page191), [424](#_page424), [434](#_page434), [437](#_page437), [485](#_page485)

Толстой А. Н. [69](#_page069), [71](#_page071), [90](#_page090), [103](#_page103), [175](#_page175), [190](#_page190), [202](#_page202)

Толстой Л. Н. [12](#_page012), [13](#_page013), [22](#_page022), [30](#_page030), [41](#_page041), [42](#_page042), [44](#_page044), [45](#_page045), [47](#_page047), [69](#_page069), [70](#_page070), [102](#_page102), [117](#_page117), [150](#_page150), [152](#_page152), [158](#_page158), [170](#_page170), [185](#_page185), [217](#_page217), [220](#_page220), [222](#_page222), [224](#_page224), [232](#_page232), [246](#_page246), [251](#_page251), [261](#_page261), [264](#_page264)

Толстой М. [203](#_page203)

Томашевский К. [143](#_page143)

Томский С. И. [181](#_page181)

Тонни А. [389](#_page389)

Топорков А. Я. [396](#_page396)

Топорков В. О. [154](#_page154)

Тосканини Артуро [458](#_page458)

Троицкий П. [207](#_page207)

Труффи И. А. [463](#_page463)

Туганов А. А. [182](#_page182)

Тугендхольд Я. [356](#_page356)

Туношенский В. В. [154](#_page154)

Тургенев И. С. [12](#_page012), [14](#_page014), [36](#_page036), [37](#_page037), [51](#_page051), [69](#_page069), [91](#_page091), [149](#_page149), [182](#_page182), [185](#_page185), [192](#_page192), [194](#_page194), [258](#_page258), [261](#_page261), [264](#_page264), [281](#_page281), [472](#_page472), [485](#_page485), [486](#_page486)

Туржанский В. [258](#_page258)

Турчанинова Е. Д. [13](#_page013)

Тхоржевская Н. К. [92](#_page092), [98](#_page098)

Тэффи Т. [203](#_page203)

Тюнеев Б. Д. [298](#_page298), [371](#_page371), [403](#_page403)

Тютчев Ф. И. [414](#_page414), [424](#_page424), [439](#_page439) – [443](#_page443)

Уайльд Оскар [68](#_page068) – [70](#_page070), [74](#_page074), [91](#_page091), [132](#_page132), [137](#_page137), [150](#_page150), [152](#_page152), [169](#_page169), [194](#_page194), [259](#_page259) – [261](#_page261), [395](#_page395)

Убейко Ю. [207](#_page207)

Ульянов Н. П. [26](#_page026), [64](#_page064)

Унгер Р. А. [166](#_page166), [197](#_page197), [198](#_page198)

Уразов И. [235](#_page235)

Уралов И. М. [96](#_page096), [100](#_page100), [101](#_page101), [103](#_page103), [106](#_page106), [159](#_page159)

Уральский А. Н. [245](#_page245), [248](#_page248), [260](#_page260), [263](#_page263)

Уранцев Н. Н. [198](#_page198)

Урванцев Л. Н. [130](#_page130)

Успенский Н. В. [429](#_page429)

Утесов Л. О. [204](#_page204), [205](#_page205)

Ушаков К. [454](#_page454)

Фалль Лео [385](#_page385), [386](#_page386)

Фальковский Ф. Н. [160](#_page160)

Фалья Мануэль де [377](#_page377), [480](#_page480)

Фатов Н. Н. [329](#_page329), [340](#_page340)

Федорова С. [346](#_page346)

Федоровский Ф. Ф. [320](#_page320)

Фейяд Луи [251](#_page251)

Фейнберг С. Е. [273](#_page273), [280](#_page280), [416](#_page416), [470](#_page470)

Фельдман Я. [485](#_page485)

Фенин Л. А. [197](#_page197), [199](#_page199)

Феона А. Н. [387](#_page387)

Ферреро Вилли [139](#_page139)

Фертнер А. [254](#_page254)

Фет А. А. [439](#_page439) – [441](#_page441), [443](#_page443), [485](#_page485)

Фигнер Н. Н. [315](#_page315), [316](#_page316), [326](#_page326), [462](#_page462)

Филатов [484](#_page484)

Филатов И. Л. [235](#_page235)

Филиппов А. [460](#_page460)

Филиппов В. А. [82](#_page082), [84](#_page084)

Филонов П. [139](#_page139), [143](#_page143)

Философов Д. В. [474](#_page474)

Философова В. Д. [463](#_page463)

Финдейзен Н. Ф. [330](#_page330), [451](#_page451), [452](#_page452)

Фительберг Г. [336](#_page336), [455](#_page455), [463](#_page463), [464](#_page464), [466](#_page466)

Флер Роберт де [175](#_page175)

Флобер Густав [108](#_page108)

Флорестан [307](#_page307)

Фокин М. М. [320](#_page320), [334](#_page334), [342](#_page342), [344](#_page344), [346](#_page346) – [352](#_page352), [354](#_page354) – [356](#_page356), [358](#_page358), [360](#_page360) – [365](#_page365), [368](#_page368) – [370](#_page370), [372](#_page372), [375](#_page375), [377](#_page377)

Фомин И. А. [202](#_page202)

Форэ Габриэль [451](#_page451), [457](#_page457), [475](#_page475)

Франк Сезар [271](#_page271), [277](#_page277), [296](#_page296), [462](#_page462), [479](#_page479)

Франк Анатоль [357](#_page357)

Фредерикс Б. В. [92](#_page092)

Фрейдкина Л. М. [76](#_page076), [90](#_page090)

Фрейндберг В. Ф. [226](#_page226)

Фрелих О. Н. [254](#_page254)

Фрид Оскар [450](#_page450), [455](#_page455)

Фридрих Великий [194](#_page194)

Фроман М. [250](#_page250)

Халютина С. В. [31](#_page031)

Ханжонков А. А. [240](#_page240), [243](#_page243), [247](#_page247), [248](#_page248), [253](#_page253), [255](#_page255), [257](#_page257)

Хардт Э. [64](#_page064)

Харитонов А. [240](#_page240), [248](#_page248), [257](#_page257)

Хаскелл Арнольд [475](#_page475)

Хачатурян А. И. [380](#_page380)

{498} Хейфец Яша [462](#_page462), [471](#_page471), [472](#_page472), [484](#_page484)

Хенкин В. Я. [195](#_page195), [196](#_page196)

Хенкин Вл. Я. [195](#_page195), [200](#_page200), [204](#_page204)

Херувимов А. [248](#_page248)

Хессин А. Б. [461](#_page461) – [463](#_page463)

Хиндемит Пауль [277](#_page277)

Хлебников В. В. [139](#_page139)

Ходотов Н. Н. [13](#_page013), [92](#_page092), [94](#_page094), [96](#_page096), [98](#_page098) – [100](#_page100), [102](#_page102) – [104](#_page104), [158](#_page158), [159](#_page159)

Холмская З. В. [152](#_page152), [154](#_page154), [197](#_page197)

Холодная В. В. [253](#_page253) – [255](#_page255), [257](#_page257)

Хомяков А. С. [424](#_page424) – [426](#_page426), [440](#_page440)

Худолеев И. Н. [75](#_page075), [254](#_page254)

Цейтлин Л. М. [471](#_page471)

Целлер Генрих [385](#_page385)

Церетели Н. М. [138](#_page138)

Цесевич П. И. [316](#_page316)

Цеткин Клара [263](#_page263)

Цимбалист Е. А. [462](#_page462), [471](#_page471)

Цуккерман В. А. [443](#_page443)

Чаев Н. А. [101](#_page101)

Чайковский М. И. [130](#_page130)

Чайковский П. И. [192](#_page192), [272](#_page272), [274](#_page274), [289](#_page289), [292](#_page292), [294](#_page294), [305](#_page305) – [308](#_page308), [311](#_page311), [315](#_page315), [324](#_page324) – [326](#_page326), [329](#_page329), [337](#_page337), [341](#_page341), [342](#_page342), [344](#_page344), [365](#_page365) – [367](#_page367), [379](#_page379), [380](#_page380), [394](#_page394), [403](#_page403), [408](#_page408), [412](#_page412), [428](#_page428), [432](#_page432) – [434](#_page434), [436](#_page436), [437](#_page437), [444](#_page444), [450](#_page450), [451](#_page451), [453](#_page453), [455](#_page455) – [457](#_page457), [462](#_page462) – [465](#_page465), [467](#_page467), [469](#_page469), [472](#_page472), [478](#_page478), [481](#_page481), [484](#_page484)

Чардынин П. И. [243](#_page243), [247](#_page247), [263](#_page263)

Черепнин А. А. [347](#_page347), [362](#_page362)

Черепнин Н. Н. [272](#_page272), [347](#_page347) – [349](#_page349), [351](#_page351), [365](#_page365), [370](#_page370), [371](#_page371), [450](#_page450), [466](#_page466), [477](#_page477), [480](#_page480)

Черкасова М. Б. [321](#_page321)

Чернявский А. Н. (Цимбал) [485](#_page485)

Чертков В. Г. [246](#_page246)

Черток С. [213](#_page213)

Чесноков П. Г. [430](#_page430), [457](#_page457), [459](#_page459)

Чехов А. П. [12](#_page012), [14](#_page014), [16](#_page016), [28](#_page028), [38](#_page038), [47](#_page047), [59](#_page059), [70](#_page070), [92](#_page092), [99](#_page099), [102](#_page102), [104](#_page104), [149](#_page149), [152](#_page152), [154](#_page154), [156](#_page156) – [160](#_page160), [170](#_page170), [185](#_page185), [194](#_page194) – [196](#_page196), [203](#_page203), [220](#_page220), [222](#_page222), [258](#_page258)

Чехов М. А. [12](#_page012), [18](#_page018), [20](#_page020), [59](#_page059), [245](#_page245)

Чехова М. П. [13](#_page013), [70](#_page070)

Чечотт В. А. [295](#_page295)

Чешихин В. Е. [295](#_page295)

Чижевская А. А. [100](#_page100), [102](#_page102)

Чинизелли С. [202](#_page202), [235](#_page235), [239](#_page239)

Чириков Е. Н. [12](#_page012), [13](#_page013), [69](#_page069), [150](#_page150), [152](#_page152), [159](#_page159) – [161](#_page161), [185](#_page185), [224](#_page224)

Читорина Д. [248](#_page248)

Чуркин [205](#_page205)

Чуфистов [237](#_page237)

Чюрленис Микалоюс [271](#_page271)

Шабрие Эмманюэль [451](#_page451)

Шагинян М. С. [276](#_page276), [301](#_page301), [319](#_page319), [320](#_page320)

Шаляпин Ф. И. [191](#_page191), [216](#_page216), [315](#_page315) – [318](#_page318), [324](#_page324), [325](#_page325), [327](#_page327), [330](#_page330) – [333](#_page333), [354](#_page354), [357](#_page357), [432](#_page432), [453](#_page453), [461](#_page461), [462](#_page462), [467](#_page467), [484](#_page484)

Шаповалов А. [211](#_page211)

Шапорин Ю. А. [202](#_page202)

Шарвенка Ксавер [472](#_page472)

Шатерников В. [258](#_page258)

Шатрова Е. М. [174](#_page174)

Шаумян С. Г. [7](#_page007)

Шахалов А. Э. [167](#_page167), [198](#_page198)

Шацкес А. [470](#_page470)

Шебалин В. Я. [319](#_page319)

Шебуева Е. П. [174](#_page174), [182](#_page182)

Шевильяр К. [450](#_page450)

Шевляков М. [382](#_page382)

Шевченко Т. Г. [224](#_page224)

Шекспир Вильям [12](#_page012), [14](#_page014), [46](#_page046), [47](#_page047), [49](#_page049), [69](#_page069), [77](#_page077), [83](#_page083), [90](#_page090), [101](#_page101), [104](#_page104), [115](#_page115), [152](#_page152), [157](#_page157), [158](#_page158), [169](#_page169), [170](#_page170), [174](#_page174), [183](#_page183) – [185](#_page185), [242](#_page242)

Шелли Перси Биши [45](#_page045), [402](#_page402) – [404](#_page404), [455](#_page455)

Шемшурин Н. Ф. [216](#_page216)

Шемшурина М. В. [216](#_page216)

Шемякин И. В. [237](#_page237)

Шенберг Арнольд [272](#_page272), [292](#_page292), [297](#_page297), [392](#_page392), [478](#_page478) – [480](#_page480)

Шенк П. П. [310](#_page310)

Шервашидзе А. К. [128](#_page128), [323](#_page323)

Шереметев А. Д. [321](#_page321), [455](#_page455) – [456](#_page456), [458](#_page458), [479](#_page479)

Шиллер Фридрих [69](#_page069), [83](#_page083), [91](#_page091), [101](#_page101), [104](#_page104), [152](#_page152), [169](#_page169), [183](#_page183) – [185](#_page185), [209](#_page209), [220](#_page220), [222](#_page222), [224](#_page224)

Шиллинге Макс фон [452](#_page452)

Шимановский Кароль [464](#_page464), [480](#_page480)

Шиманский С. А. [190](#_page190)

Шишкин Н. [485](#_page485)

Шкафер В. П. [326](#_page326), [329](#_page329), [335](#_page335)

Школьник И. [139](#_page139), [143](#_page143)

Шлецер Б. Ф. [278](#_page278)

Шлифштейн С. И. [272](#_page272), [300](#_page300)

Шмидт И. Ф. [175](#_page175)

Шмитт Флоран [377](#_page377), [462](#_page462), [479](#_page479)

Шмуллер А. [305](#_page305)

Шнеефохт Георг [336](#_page336), [337](#_page337), [450](#_page450)

Шнейдер И. И. [362](#_page362)

Шницлер Артур [69](#_page069), [111](#_page111), [113](#_page113), [132](#_page132), [133](#_page133), [172](#_page172), [186](#_page186), [390](#_page390)

Шопен Фридерик [347](#_page347), [360](#_page360), [367](#_page367), [368](#_page368), [469](#_page469)

Шоссон Эрнест [453](#_page453), [472](#_page472), [479](#_page479)

Шостакович Д. Д. [482](#_page482)

Шоу Бернард [68](#_page068), [69](#_page069), [72](#_page072), [74](#_page074), [76](#_page076), [88](#_page088), [150](#_page150), [157](#_page157), [178](#_page178), [213](#_page213)

Шпажинский И. В. [69](#_page069), [86](#_page086), [154](#_page154), [183](#_page183), [185](#_page185), [224](#_page224)

Шпачек В. [383](#_page383)

Шпор Людвиг [472](#_page472)

Шредер К. И. [450](#_page450)

Штейнберг Б. С. [315](#_page315)

Штейнберг И. [485](#_page485)

Штейнберг Л. П. [315](#_page315)

Штейнберг М. О. [377](#_page377), [453](#_page453)

Штейнпресс Б. С. [315](#_page315)

Штекер А. С. [216](#_page216)

Штерль Роберт [279](#_page279)

Штокман [34](#_page034)

Штраус Иоганн [461](#_page461)

Штраус Оскар [385](#_page385)

Штраус Рихард [271](#_page271), [277](#_page277), [292](#_page292), [294](#_page294), [296](#_page296), [300](#_page300), [322](#_page322), [323](#_page323), [332](#_page332), [334](#_page334), [335](#_page335), [358](#_page358), [377](#_page377), [450](#_page450), [462](#_page462), [464](#_page464), [465](#_page465), [476](#_page476), [479](#_page479), [480](#_page480)

Штример О. [304](#_page304)

Шуберт Франц [192](#_page192), [290](#_page290), [442](#_page442), [451](#_page451), [457](#_page457), [467](#_page467), [468](#_page468), Шувалов В. [387](#_page387)

Шувалова Л. Н. [104](#_page104)

Шуман Роберт [288](#_page288), [349](#_page349), [360](#_page360), [396](#_page396), [412](#_page412), [442](#_page442), [451](#_page451), [457](#_page457), [459](#_page459), [462](#_page462), [464](#_page464), [467](#_page467), [469](#_page469), [470](#_page470), [473](#_page473), [479](#_page479)

Шухмин Н. А. [182](#_page182)

Шютц Генрих [423](#_page423)

Щеглов И. Л. [149](#_page149), [184](#_page184)

Щепкин М. С. [13](#_page013), [31](#_page031), [64](#_page064), [77](#_page077), [91](#_page091), [115](#_page115)

Щепкина-Куперник Т. Л. [100](#_page100), [154](#_page154)

Щербачев Н. В. [347](#_page347)

Щукин Я. В. [483](#_page483)

Щуко В. А. [127](#_page127), [128](#_page128), [133](#_page133)

Эберг Л. А. [176](#_page176)

Эванс А. [334](#_page334)

Эйдлин Ю. И. [471](#_page471)

Эйжен В. Э. [234](#_page234), [235](#_page235)

Эккерт Ф. Ф. [383](#_page383), [389](#_page389)

Экстер А. А. [138](#_page138)

Эллис (Кобылинский Л. Л.) [281](#_page281)

Эльгар К. М. [453](#_page453)

Эльман Миша (М. С.) [471](#_page471), [42](#_page042)

Энгель Э. [389](#_page389)

Энгель Ю. Д. [294](#_page294), [295](#_page295), [298](#_page298) – [300](#_page300), [304](#_page304), [306](#_page306), [311](#_page311), [315](#_page315), [320](#_page320), [328](#_page328), [329](#_page329), [389](#_page389), [397](#_page397), [398](#_page398), [411](#_page411), [417](#_page417), [451](#_page451), [459](#_page459)

Энгельбрехт [479](#_page479)

Д’Энди Венсан [296](#_page296), [451](#_page451), [475](#_page475), [479](#_page479)

Энери Ирина [450](#_page450)

Энеску Джордже [452](#_page452)

Эрельбе [238](#_page238)

Эренберг В. Г. [198](#_page198) – [200](#_page200)

Эсхил [59](#_page059), [402](#_page402)

Эфрос Н. Е. [25](#_page025), [27](#_page027), [29](#_page029), [34](#_page034), [55](#_page055), [67](#_page067) – [69](#_page069), [71](#_page071), [72](#_page072), [76](#_page076), [78](#_page078), [80](#_page080), [84](#_page084), [86](#_page086), [89](#_page089), [164](#_page164), [166](#_page166), [168](#_page168), [192](#_page192)

Южин-Сумбатов А. И. [13](#_page013), [65](#_page065) – [71](#_page071), [74](#_page074), [75](#_page075), [77](#_page077), [80](#_page080), [83](#_page083), [84](#_page084), [86](#_page086), [88](#_page088) – [92](#_page092), [98](#_page098), [99](#_page099), [101](#_page101), [149](#_page149), [180](#_page180), [185](#_page185), [194](#_page194), [226](#_page226)

Южный Я. Д. [196](#_page196)

Юнг А. Ф. [456](#_page456)

Юон П. Ф. [472](#_page472)

Юра Гнат [218](#_page218)

Юренева В. Л. [13](#_page013), [168](#_page168), [169](#_page169), [174](#_page174), [175](#_page175), [186](#_page186)

Юрьев Ю. М. [88](#_page088), [92](#_page092), [94](#_page094) – [98](#_page098), [102](#_page102), [104](#_page104), [115](#_page115) – [117](#_page117), [119](#_page119), [121](#_page121), [202](#_page202)

Юхов И. И. [455](#_page455), [458](#_page458)

Юшкевич С. С. [12](#_page012), [13](#_page013), [22](#_page022), [42](#_page042), [148](#_page148), [150](#_page150), [152](#_page152), [159](#_page159), [160](#_page160), [185](#_page185), [194](#_page194)

Ющинский А. [236](#_page236)

Яблочкина А. А. [13](#_page013), [75](#_page075)

Яворская Л. Б. [152](#_page152), [155](#_page155)

Язовицкая Э. Э. [272](#_page272)

Якоби [386](#_page386)

Яковлев А. Я. [235](#_page235)

Яковлев В. В. [333](#_page333)

Яковлев К. Н. [75](#_page075), [96](#_page096), [100](#_page100), [106](#_page106), [152](#_page152)

Яковлев Н. К. [90](#_page090)

Яначек Леош [480](#_page480)

Янковский М. О. [272](#_page272)

Янова В. [260](#_page260)

Яновский Б. К. [295](#_page295), [477](#_page477)

Ярославцев Д. [209](#_page209)

Ярустовский Б. М. [272](#_page272), [286](#_page286)

Ярцев П. М. [40](#_page040), [42](#_page042), [139](#_page139), [143](#_page143), [176](#_page176)

# **{****499}** Указатель названий произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)  
[О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Щ](#_b26)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [Я](#_b32)

«Авдотьина жизнь» С. А. Найденова [100](#_page100), [217](#_page217)

«Адам» С. М. Городецкого [281](#_page281)

«Аделаида» («Язык цветов») М. Равеля [270](#_page270)

«Аида» Дж. Верди [326](#_page326), [340](#_page340)

«Ала и Лоллий» С. С. Прокофьева [281](#_page281), [378](#_page378)

«Аластор» Н. Я. Мясковского [403](#_page403), [404](#_page404), [455](#_page455)

«Аластор» П. Шелли [404](#_page404)

«Александрийские песни» Ан. Н. Александрова [440](#_page440), [445](#_page445), [446](#_page446)

«Альцеста» Х. Глюка [468](#_page468)

«Анатоль» А. Шницлера [186](#_page186)

«Анатэма» Л. Н. Андреева [25](#_page025), [34](#_page034), [35](#_page035), [40](#_page040), [71](#_page071), [100](#_page100), [161](#_page161) – [163](#_page163), [192](#_page192)

«Англо-бурская война» [235](#_page235)

«Андалузиана», балет на муз. Ж. Бизе [362](#_page362)

«Андрей Кожухов» С. М. Степняка-Кравчинского [261](#_page261)

«Андрей Кожухов», фильм [261](#_page261)

«Антигона» Софокла [157](#_page157), [170](#_page170)

«Антихрист», фильм [251](#_page251)

«Антон Кречет» («Русский Фантомас»), фильм [251](#_page251)

«Анфиса» Л. Н. Андреева [70](#_page070), [71](#_page071), [82](#_page082), [162](#_page162), [163](#_page163), [165](#_page165), [184](#_page184), [246](#_page246)

«Анфиса», фильм [246](#_page246)

«Аня и Ваня» Смирнова и Щербакова [199](#_page199)

«Апостол сатаны» («Ученик дьявола») Б. Шоу [157](#_page157), [213](#_page213)

«Аппий Клавдий» Л. М. Старицкой-Черняховской [209](#_page209)

«Арагонская хота» М. И. Глинки [360](#_page360) – [362](#_page362)

«Ариетта Пьеро» А. Н. Вертинского [206](#_page206)

«Арион» Н. К. Метнера [440](#_page440)

«Арион» А. С. Пушкина [440](#_page440)

«Арион» С. В. Рахманинова [440](#_page440), [441](#_page441)

«Арлезианка» А. Доде [174](#_page174), [390](#_page390)

«Аршин мал Алан» У. Гаджибекова [383](#_page383)

«Ассамблея» П. П. Гнедича [72](#_page072), [101](#_page101)

«Атташе посольства» А. Мельяк и Л. Галеви [385](#_page385)

«Ау!» С. В. Рахманинова [442](#_page442)

«Афродита в купальне» Е. Мировича [190](#_page190)

«Ах, вы, сени», песня [375](#_page375)

«Ацис и Галатея» А. Н. Кадлеца [346](#_page346)

«Бабочка» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Бабочки», балет на муз. Р. Шумана [360](#_page360)

«Байка про лису» И. Ф. Стравинского [361](#_page361)

«Байкал», песня [489](#_page489)

«Бал господень» А. Н. Вертинского [489](#_page489)

«Балаганчик» А. А. Блока [19](#_page019), [28](#_page028), [35](#_page035), [110](#_page110), [112](#_page112), [123](#_page123), [143](#_page143), [144](#_page144), [349](#_page349)

«Барышня-крестьянка» А. С. Пушкина [258](#_page258)

«Барышня-крестьянка», фильм [258](#_page258), [259](#_page259)

«Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева [380](#_page380)

«Баядерка», балет [341](#_page341), [359](#_page359), [362](#_page362)

«Беда от нежного сердца» Ф. А. Кони [203](#_page203)

«Бедная невеста» А. Н. Островского [76](#_page076)

«Бедность не порок» А. Н. Островского [174](#_page174), [216](#_page216), [222](#_page222)

«Беженки», фильм [251](#_page251)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского [83](#_page083), [85](#_page085), [154](#_page154), [182](#_page182), [185](#_page185), [217](#_page217)

«Безработные» С. Н. Белой [217](#_page217)

«Безрассудство и счастье» О. Бальзака [176](#_page176)

«Белая акация», романс [486](#_page486)

«Белая лилия» Б. В. Асафьева [377](#_page377)

«Бесприданница» А. Н. Островского [76](#_page076), [81](#_page081), [182](#_page182), [207](#_page207)

«Белые голуби», фильм [262](#_page262)

«Бессонница» Н. К. Метнера [442](#_page442), [443](#_page443)

«Бесы» Ф. М. Достоевского [50](#_page050), [52](#_page052), [53](#_page053), [55](#_page055), [153](#_page153)

«Бесы», фильм [253](#_page253)

«Благослови, душа моя» А. Д. Кастальского [430](#_page430)

«Благочестивая Марта» Тирсо де Молина [126](#_page126), [128](#_page128)

«Блоха» М. П. Мусоргского [467](#_page467)

«Бог мести» Ш. Аша [152](#_page152)

«Богатый человек» С. А. Найденова [100](#_page100)

«Богема» Дж. Пуччини [322](#_page322)

«Болотные огни» П. П. Гнедича [71](#_page071), [72](#_page072)

«Борец под черной маской», фильм [246](#_page246)

«Борис Годунов» М. П. Мусоргского [312](#_page312), [316](#_page316), [320](#_page320), [325](#_page325), [329](#_page329), [330](#_page330), [332](#_page332), [333](#_page333), [335](#_page335), [336](#_page336), [338](#_page338), [467](#_page467)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [24](#_page024), [32](#_page032), [104](#_page104), [219](#_page219), [220](#_page220)

«Борьба за престол» Г. Ибсена [170](#_page170)

«Брак поневоле» Мольера [50](#_page050)

«Бранд» Г. Ибсена [24](#_page024), [25](#_page025), [27](#_page027)

Бранденбургские концерты И.‑С. Баха [454](#_page454)

«Братское поминовение» А. Д. Кастальского [422](#_page422), [431](#_page431), [432](#_page432), [438](#_page438)

«Братья Земганно» братьев Гонкуров [242](#_page242)

«Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского [18](#_page018), [32](#_page032), [35](#_page035), [38](#_page038) – [43](#_page043), [50](#_page050) – [52](#_page052), [55](#_page055), [107](#_page107), [108](#_page108), [192](#_page192)

«Броненосец “Потемкин”», фильм [264](#_page264)

«Будет радость», пьеса [58](#_page058), [59](#_page059), [190](#_page190)

«Буря» С. В. Рахманинова [441](#_page441)

«Бывшие люди» М. Горького [224](#_page224)

«Былое перед глазами» И. В. Нежного [217](#_page217)

«В борьбе народов», фильм [251](#_page251)

«В волнах страстей» В. Валентинова [382](#_page382)

{500} «В городе» С. С. Юшкевича [152](#_page152)

«В 12 часов по ночам» Л. Г. Мунштейна [195](#_page195)

«В дни, когда над сонным морем» С. И. Танеева [424](#_page424)

«В красивой оправе» П. М. Нежина [154](#_page154)

«В кулисах души», монодрама [200](#_page200)

«В моем саду» С. С. Прокофьева [467](#_page467)

«В плену» Н. Будкевича [188](#_page188)

«В солнечных лучах» С. Н. Василенко [395](#_page395)

«В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского [92](#_page092)

«Валленштейн» В. д’Энди [451](#_page451)

«Валькирия» Р. Вагнера [322](#_page322), [465](#_page465), [467](#_page467)

Вальс до-диез минор Ф. Шопена [347](#_page347), [368](#_page368)

Вальс соль-бемоль мажор Ф. Шопена [368](#_page368)

Вальс ми-бемоль мажор Ф. Шопена [368](#_page368)

«Вампука» В. Г. Эренберга [198](#_page198), [200](#_page200), [323](#_page323), [390](#_page390)

«Варвары» М. Горького [159](#_page159), [166](#_page166)

«Варяг», песня [488](#_page488), [489](#_page489)

«Васса Железнова» М. Горького [166](#_page166), [167](#_page167), [187](#_page187), [188](#_page188), [213](#_page213)

«Ваши пальцы пахнут ладаном» А. Н. Вертинского [489](#_page489)

«Вдоль по Питерской», песня [375](#_page375), [467](#_page467)

«Веер леди Уиндермир» О. Уайльда [152](#_page152)

«Великая грешница» В. В. Туношенского [154](#_page154)

«Великое славословие» А. Д. Кастальского [430](#_page430)

«Великий царь Московский и гонимый император» Лопе де Вега [126](#_page126), [128](#_page128)

«Величие мироздания», танцсимфония [364](#_page364)

«Вельзар» Н. М. Никольского [200](#_page200)

«Венецианский купец» В. Шекспира [84](#_page084), [90](#_page090), [183](#_page183)

«Веселая вдова» Ф. Легара [191](#_page191), [385](#_page385), [386](#_page386)

«Весеннее успокоение» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Весенний поток» А. Н. Косоротова [160](#_page160)

«Весна» С. В. Рахманинова [422](#_page422), [423](#_page423), [432](#_page432), [433](#_page433)

«Весна монастырская» И. Ф. Стравинского [444](#_page444), [478](#_page478)

«Весна священная» И. Ф. Стравинского [273](#_page273), [281](#_page281), [284](#_page284), [286](#_page286), [301](#_page301), [302](#_page302), [356](#_page356), [357](#_page357), [375](#_page375) – [377](#_page377), [379](#_page379), [380](#_page380), [392](#_page392), [406](#_page406), [407](#_page407), [409](#_page409), [444](#_page444), [453](#_page453), [480](#_page480), [481](#_page481)

«Ветер» А. В. Таскина [485](#_page485)

«Ветеран и новобранец» А. Ф. Писемского [188](#_page188)

«Вечерний звон» А. А. Алябьева [437](#_page437)

«Вечерний звон» И. И. Левитана [437](#_page437)

«Вечерняя заря» Ф. Бейерлейна [152](#_page152)

«Вильгельм Телль» Ф. Шиллера [209](#_page209)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [16](#_page016), [37](#_page037), [156](#_page156), [157](#_page157)

«Владимир Маяковский» В. В. Маяковского [139](#_page139), [141](#_page141) – [144](#_page144)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого [150](#_page150), [152](#_page152), [154](#_page154), [157](#_page157), [170](#_page170), [182](#_page182), [217](#_page217), [220](#_page220)

«Во пиру была», песня [488](#_page488)

«Во селе Покровском», песня [488](#_page488)

«Вова приспособился» Н. Ф. Мировича [204](#_page204)

«Вова-революционер» [190](#_page190)

«Воевода» А. Н. Островского [83](#_page083), [86](#_page086), [87](#_page087), [104](#_page104)

«Воевода», фильм [245](#_page245)

«Вожди» А. И. Южина-Сумбатова [70](#_page070), [71](#_page071), [80](#_page080), [90](#_page090), [99](#_page099)

«Возмездие» А. А. Блока [236](#_page236), [281](#_page281)

«Война» М. П. Арцыбашева [188](#_page188)

«Война и мир» С. С. Прокофьева [314](#_page314)

«Война и мир» Л. Н. Толстого [41](#_page041), [250](#_page250)

«Война и мир», фильм [250](#_page250)

Вокализ С. В. Рахманинова [440](#_page440), [441](#_page441)

«Волки и овцы» А. Н. Островского [154](#_page154), [170](#_page170)

«Волшебное озеро» А. К. Лядова [273](#_page273), [394](#_page394), [396](#_page396), [397](#_page397)

«Вопрос» А. С. Суворина [154](#_page154)

«Восемь стихотворений» ор. 24 Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Воскресение» Л. Н. Толстого [251](#_page251)

«Воспоминание» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Воспоминания» С. С. Прокофьева [478](#_page478)

«Воспоминания», миниатюра [200](#_page200)

«Восторги любви» В. Г. Эренберга [199](#_page199)

«Восточные сладости» И. А. Саца [199](#_page199)

«Восход солнца» С. И. Танеева [424](#_page424)

«Вот вспыхнуло утро», песня [488](#_page488)

«Вперед, заре навстречу», песня [489](#_page489)

«Враг человечества» («Доктор Штокман») Г. Ибсена [149](#_page149)

«Враги» М. Горького [181](#_page181)

«Времена года» И. Гайдна [458](#_page458)

«Времена года» А. К. Глазунова [367](#_page367), [369](#_page369)

«Все на свете трын-трава», песня [485](#_page485)

«Все хороши», пьеса [189](#_page189)

«Всенощная» С. В. Рахманинова [270](#_page270), [422](#_page422), [423](#_page423), [432](#_page432), [434](#_page434), [436](#_page436) – [438](#_page438)

«Всю да я вселенную проехал», песня [488](#_page488)

«Встреча» М. Горького [217](#_page217)

«Выстрел» А. Н. Толстого [175](#_page175)

Гавоты для ф.‑п. С. С. Прокофьева [282](#_page282)

«Гадибук» С. А. Ан-ского [34](#_page034)

«Гадкий утенок» Х. Андерсена [284](#_page284)

«Гадкий утенок» С. С. Прокофьева [284](#_page284), [446](#_page446), [447](#_page447), [467](#_page467)

«Гай да тройка» И. Штейнберга [484](#_page484) – [486](#_page486)

«Гайда, тройка», фильм [246](#_page246)

«Гамлет» В. Шекспира [26](#_page026), [35](#_page035), [36](#_page036), [42](#_page042), [44](#_page044) – [49](#_page049), [51](#_page051), [56](#_page056), [114](#_page114), [157](#_page157), [170](#_page170), [182](#_page182) – [186](#_page186), [194](#_page194), [195](#_page195)

«Гастроли Рычалова» В. Эренберга и М. Волконского [200](#_page200)

«Гашиш» С. М. Ляпунова [394](#_page394)

«Где наша роза?» М. И. Глинки [444](#_page444)

«Где наша роза?» Н. К. Метнера [443](#_page443), [444](#_page444)

«Где наша роза?» А. С. Пушкина [444](#_page444)

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева [49](#_page049)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена [72](#_page072), [89](#_page089), [90](#_page090), [170](#_page170)

«Генрих IV» В. Шекспира [104](#_page104)

«География любви» Б. Бьернсона [170](#_page170)

«Герой войны 1914 года, или За веру, царя и отечество» А. Я. Яковлева [235](#_page235)

«Герцогиня Падуанская» О. Уайльда [74](#_page074)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [48](#_page048), [171](#_page171)

«Гибель Содома» Г. Зудермана [184](#_page184)

«Гимн рождеству» Ч. Диккенса [176](#_page176)

«Голод» С. С. Юшкевича [159](#_page159)

«Голубой бог» Р. Ана [358](#_page358)

«Гонец. Восстал род на род» Н. К. Рериха [281](#_page281)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [23](#_page023) – [25](#_page025), [32](#_page032), [56](#_page056), [68](#_page068), [73](#_page073) – [77](#_page077), [101](#_page101), [114](#_page114), [182](#_page182), [183](#_page183), [195](#_page195)

«Городу и миру» В. Я. Брюсова [278](#_page278)

«Горькая судьбина» А. Ф. Писемского [151](#_page151), [209](#_page209), [217](#_page217), [222](#_page222)

«Горький цвет» А. Н. Толстого [175](#_page175)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [169](#_page169)

«Госпожа пошлость» Н. Н. Ходотова [99](#_page099), [100](#_page100)

«Гранатовый браслет» А. И. Куприна [258](#_page258)

«Гранатовый браслет», фильм [258](#_page258)

«Гранская месса» Ф. Листа [473](#_page473)

«Граф де Ризоор» («Отечество») В. Сарду [90](#_page090), [188](#_page188)

«Граф Люксембург» Ф. Легара [386](#_page386)

«Графиня Эльвира» Н. Мировича [204](#_page204)

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского [175](#_page175), [217](#_page217)

«Гроза» А. Н. Островского [86](#_page086), [89](#_page089), [93](#_page093), [96](#_page096), [114](#_page114), [117](#_page117) – [120](#_page120), [122](#_page122), [152](#_page152), [157](#_page157), [170](#_page170), [215](#_page215), [220](#_page220)

«Дай, милый друг, на счастье руку» Лучича [485](#_page485), [486](#_page486)

«Дама из Торжка» Ю. Д. Беляева [71](#_page071)

«Дафна» М. Гальяно [304](#_page304)

«Дафнис и Хлоя» М. Равеля [270](#_page270), [346](#_page346), [347](#_page347), [355](#_page355)

«Два болтуна» М. Сервантеса [126](#_page126)

«Двенадцатый год» А. И. Бахметьева [101](#_page101)

«Двойник» Ф. Шуберта [467](#_page467)

«Дворянское гнездо» И. С. Тургенева [175](#_page175), [182](#_page182), [258](#_page258)

«Дворянское гнездо», фильм [258](#_page258)

«Дебют Венеры» Э. Гойера [82](#_page082)

{501} «Девушка с Запада» Дж. Пуччини [322](#_page322), [330](#_page330)

«Девьи горы», фильм [262](#_page262)

«Действо о Теофиле» Рютбефа [126](#_page126), [128](#_page128)

«Декабрист» П. П. Гнедича [101](#_page101)

«Дело Дрейфуса» [235](#_page235)

«Демон» А. Г. Рубинштейна [209](#_page209)

«Демон поверженный» М. А. Врубеля [278](#_page278)

«Демон сидящий» М. А. Врубеля [278](#_page278)

«День и ночь» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова [12](#_page012), [72](#_page072), [100](#_page100), [150](#_page150), [152](#_page152) – [154](#_page154), [159](#_page159), [217](#_page217)

«Дети солнца» М. Горького [100](#_page100), [159](#_page159), [187](#_page187), [224](#_page224)

«Детский уголок» К. Дебюсси [479](#_page479)

«Дикарка» А. Н. Островского [258](#_page258)

«Дикарка», фильм [258](#_page258)

«Диссонанс» С. В. Рахманинова [441](#_page441)

«Для берегов отчизны дальной» А. П. Бородина [442](#_page442)

«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского [68](#_page068), [76](#_page076)

«Дневник горничной» М. Прево [251](#_page251)

«Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева [59](#_page059), [100](#_page100), [150](#_page150), [160](#_page160) – [162](#_page162), [184](#_page184), [197](#_page197), [217](#_page217), [311](#_page311)

«Дни нашей жизни» А. С. Глуховцева [311](#_page311)

«Добрый король» П. Беранже [196](#_page196)

«Дон-Жуан» Мольера [50](#_page050), [93](#_page093) – [96](#_page096), [113](#_page113), [115](#_page115), [121](#_page121), [143](#_page143)

«Дон Жуан» В. Моцарта [467](#_page467)

«Дон Жуан» Р. Штрауса [465](#_page465)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [104](#_page104)

«Дон Кихот» Л. Минкуса [344](#_page344)

«Донские казаки», фильм [241](#_page241)

«Доходное место» А. Н. Островского [83](#_page083), [102](#_page102), [105](#_page105), [182](#_page182), [217](#_page217)

«Дочь Гудулы» («Эсмеральда») А. Симона [345](#_page345), [346](#_page346), [359](#_page359)

«Дочь купца Башкирова» («Драма на Волге»), фильм [246](#_page246)

«Дочь фараона», балет [341](#_page341), [342](#_page342)

«Драма в доме» С. С. Юшкевича [12](#_page012)

«Драма жизни» К. Гамсуна [24](#_page024) – [30](#_page030), [34](#_page034) – [36](#_page036)

«Драма у телефона», фильм [247](#_page247)

«Дремлют плакучие ивы», песня [486](#_page486)

«Дубинушка», песня [488](#_page488)

«Дубровский» А. С. Пушкина [252](#_page252)

«Дума ткача», песня [490](#_page490)

«Духов день в Толедо» М. А. Кузмина [134](#_page134), [135](#_page135)

«Дым от костра» А. А. Блока [486](#_page486)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [92](#_page092), [160](#_page160), [183](#_page183), [216](#_page216), [220](#_page220)

«Евгений Онегин» А. С. Пушкина [195](#_page195)

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского [324](#_page324) – [326](#_page326), [336](#_page336), [337](#_page337)

«Евника» Н. В. Щербачева [347](#_page347)

«Евника и Петроний», балет на муз. Ф. Шопена [360](#_page360)

«Евреи» Е. Н. Чирикова [152](#_page152), [159](#_page159)

«Египетские ночи» А. С. Пушкина [369](#_page369)

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева [51](#_page051)

«Елена Прекрасная» Ж. Оффенбаха см. [«Прекрасная Елена»](#_Tosh0008810)

«Елка» В. И. Ребикова [311](#_page311)

«Естественные истории» М. Равеля [479](#_page479)

«Есть на Волге утес», песня [488](#_page488)

«Жак Наур и Анри Заверни» Н. Н. Урванцева [198](#_page198)

«Жалобно стонет» А. Н. Чернявского [485](#_page485), [486](#_page486)

«Жар-птица» И. Ф. Стравинского [273](#_page273), [284](#_page284), [286](#_page286), [351](#_page351), [352](#_page352), [355](#_page355), [369](#_page369), [372](#_page372), [373](#_page373), [379](#_page379), [392](#_page392), [406](#_page406), [407](#_page407), [451](#_page451), [453](#_page453)

«Желязова Воля» С. М. Ляпунова [394](#_page394)

«Желтая кофта» Бэнримо и Хазельтона [174](#_page174), [390](#_page390)

«Жена» Д. Я. Айзмана [72](#_page072)

«Жена. Ответ Арцыбашеву», фильм [251](#_page251)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [150](#_page150), [175](#_page175), [177](#_page177), [178](#_page178), [204](#_page204), [217](#_page217)

«Женитьба» М. П. Мусоргского [312](#_page312), [315](#_page315), [476](#_page476)

«Женитьба Фигаро» («Безумный день», «Свадьба Фигаро») Бомарше [68](#_page068), [75](#_page075), [77](#_page077), [83](#_page083), [138](#_page138), [170](#_page170)

«Женщина в трауре» Густава [195](#_page195)

«Женщина с моря» Г. Ибсена [157](#_page157)

«Живой товар» К. Острожского [154](#_page154)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [12](#_page012), [13](#_page013), [42](#_page042), [44](#_page044), [45](#_page045), [70](#_page070), [95](#_page095), [100](#_page100), [182](#_page182), [224](#_page224), [246](#_page246)

«Жизель» Ш. Адана [342](#_page342), [358](#_page358)

«Жизнь героя» Р. Штрауса [450](#_page450)

«Жизнь есть сон» П. Кальдерона [135](#_page135)

«Жизнь за жизнь», фильм [250](#_page250), [252](#_page252), [253](#_page253)

«Жизнь поэта» Р. Шумана [468](#_page468)

«Жизнь человека» Л. Н. Андреева [24](#_page024), [25](#_page025), [28](#_page028) – [30](#_page030), [32](#_page032), [35](#_page035), [36](#_page036), [97](#_page097), [100](#_page100), [186](#_page186)

«Жираф» Н. С. Гумилева [135](#_page135)

«Жрица огня» В. Валентинова [382](#_page382)

«Жулик» И. Н. Потапенко [99](#_page099)

«За океаном», фильм [245](#_page245)

«За царя и отечество, или Все люди братья», фильм [251](#_page251)

«За щастя народу» Д. Ярославцева [209](#_page209)

«Забыты нежные лобзанья» А. Ленина [485](#_page485)

«Забытые мотивы» Н. К. Метнера [276](#_page276)

«Заветный камень» Б. А. Мокроусова [490](#_page490)

«Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева [175](#_page175)

«Заложники жизни» Ф. Сологуба [98](#_page098)

«Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского [383](#_page383)

«Зарево» Е. П. Карпова [105](#_page105), [190](#_page190)

«Зарево войны» К. Давидовского [188](#_page188)

«Затопление Бельгии» [236](#_page236)

«Захочу — полюблю» Н. Шишкина [485](#_page485), [486](#_page486)

«Званый вечер с итальянцами» Ж. Оффенбаха [103](#_page103)

«Звезда» Г. Бара [100](#_page100)

«Звездоликий» И. Ф. Стравинского [422](#_page422)

«Здравствуй!» С. С. Прокофьева [447](#_page447)

«Зеленое кольцо», пьеса [95](#_page095), [190](#_page190)

«Земная ось» В. Я. Брюсова [415](#_page415)

«Златые горы», песня [484](#_page484)

«Змейка» В. Шпачека [383](#_page383)

«Золотая клетка» К. Острожского [154](#_page154)

«Золотая осень» Р. де Флер и Кайавэ [175](#_page175), [178](#_page178)

«Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова [318](#_page318), [327](#_page327), [360](#_page360), [361](#_page361)

«Золушка» С. С. Прокофьева [380](#_page380)

«Зори» Э. Верхарна [124](#_page124)

«Зыковы» М. Горького [172](#_page172), [173](#_page173)

«Иван Сусанин» М. И. Глинки [330](#_page330), [430](#_page430)

«Иванов» А. П. Чехова [59](#_page059), [149](#_page149), [170](#_page170), [183](#_page183)

«Игра о Робене и Марион» Адама де ла Галь [126](#_page126), [128](#_page128), [130](#_page130), [131](#_page131)

«Игрок» Ф. М. Достоевского [270](#_page270), [312](#_page312)

«Игрок» С. С. Прокофьева [269](#_page269), [311](#_page311) – [314](#_page314), [447](#_page447)

«Идеальный муж» О. Уайльда [74](#_page074)

«Идиот» Ф. М. Достоевского [51](#_page051), [169](#_page169), [186](#_page186), [241](#_page241)

«Идиот», фильм [241](#_page241)

«Иезавель» О. Уайльда [194](#_page194)

«Из Апокалипсиса» А. К. Лядова [397](#_page397)

«Из средних веков» А. К. Глазунова [394](#_page394)

«Избрание на царство Михаила Федоровича Романова» Н. А. Чаева [101](#_page101)

«Извозчик Геншель» Г. Гауптмана [170](#_page170)

«Израиль в Египте» Г. Генделя [425](#_page425)

«Илия» Ф. Мендельсона-Бартольди [458](#_page458)

«Интернационал» Э. Потье [270](#_page270), [431](#_page431)

«Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева [423](#_page423), [424](#_page424), [432](#_page432)

«Исламей», балет на муз. М. Балакирева [348](#_page348), [360](#_page360)

«Испорченный телефон» [233](#_page233)

«Испытание Дамиса» А. К. Глазунова [367](#_page367), [370](#_page370)

«История дома Романовых», пьеса [190](#_page190)

{502} «История одного брака» В. Крылова [72](#_page072)

«История солдата» И. Ф. Стравинского [361](#_page361)

«Иуда Маккавей» Г. Генделя [458](#_page458)

«К звездам» Л. Н. Андреева [22](#_page022), [159](#_page159)

«К ней» С. В. Рахманинова [442](#_page442)

«К пламени» А. Н. Скрябина [280](#_page280), [411](#_page411), [415](#_page415)

«Кабирия», фильм [250](#_page250), [257](#_page257)

«Кабы знала я, кабы ведала» П. И. Чайковского [444](#_page444)

«Кавказский пленник» Ц. А. Кюи [320](#_page320), [331](#_page331)

«Казнь» Г. Ге [183](#_page183)

«Каин» Дж. Байрона [22](#_page022), [35](#_page035)

«Как вам будет угодно» В. Шекспира [76](#_page076)

«Как песня матери» Ан. Н. Александрова [446](#_page446)

«Как хороши, как свежи были розы» И. С. Тургенева [194](#_page194)

«Какое счастье» С. В. Рахманинова [441](#_page441)

«Калики-перехожие» В. М. Волькенштейна [61](#_page061)

«Калинка», песня [488](#_page488)

«Каменный гость» А. С. Даргомыжского [312](#_page312), [315](#_page315), [320](#_page320), [326](#_page326), [329](#_page329), [332](#_page332), [335](#_page335)

«Каменный гость» А. С. Пушкина [56](#_page056) – [58](#_page058), [60](#_page060), [115](#_page115), [170](#_page170)

«Каменотесы» Г. Зудермана [171](#_page171)

«Камо грядеши?» Г. Сенкевича [360](#_page360)

«Кандид» Б. Шоу [178](#_page178)

Кантаты И. С. Баха [454](#_page454)

«Капитанская дочка» Ц. А. Кюи [310](#_page310)

«Кармен» Ж. Бизе [327](#_page327), [336](#_page336), [338](#_page338)

«Карнавал» А. С. Вознесенского [186](#_page186)

«Карнавал», балет на муз. Р. Шумана [349](#_page349)

«Картины народных празднований на Руси» А. Д. Кастальского [431](#_page431)

«Карьера г‑жи Оль-Штейн» К. Н. Сахарова [160](#_page160)

«Касатка» А. Н. Толстого [175](#_page175), [178](#_page178), [190](#_page190)

«Каховка» И. О. Дунаевского [490](#_page490)

Квартет ре мажор С. Франка [479](#_page479)

Квартеты А. Т. Гречанинова [410](#_page410)

Квартеты М. М. Ипполитова-Иванова [410](#_page410)

Квартеты Н. Я. Мясковского [410](#_page410)

Квинтет ф.‑п. Г. Катуара [410](#_page410)

Квинтет струнный Г. Катуара [410](#_page410)

Квинтет ф.‑п. ор. 30 С. И. Танеева [411](#_page411)

Квинтет ф.‑п. С. Франка [479](#_page479)

«Кикимора» А. К. Лядова [273](#_page273), [394](#_page394), [396](#_page396), [397](#_page397)

«Кино-правда», фильм [264](#_page264)

«Классическая симфония» С. С. Прокофьева [273](#_page273), [282](#_page282), [394](#_page394), [409](#_page409), [410](#_page410)

«Клеопатра» («Ночь в Египте»), балет на муз. А. Алябьева [348](#_page348), [350](#_page350), [355](#_page355), [369](#_page369)

«Ключи счастья» А. А. Вербицкой [246](#_page246)

«Ключи счастья», фильм [246](#_page246), [256](#_page256)

«Княгиня Бутырская», фильм [246](#_page246)

«Князь Игорь» А. П. Бородина [316](#_page316), [320](#_page320), [327](#_page327), [329](#_page329), [350](#_page350), [351](#_page351), [354](#_page354)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [185](#_page185), [218](#_page218)

«Когда на Сибири займется заря», песня [488](#_page488), [489](#_page489)

«Когда я на почте служил ямщиком», песня [488](#_page488)

«Козлоногие» И. А. Саца [362](#_page362)

«Козьма Захарьич Минин-Сухорук» А. Н. Островского [188](#_page188)

«Кокаинеточка» А. Н. Вертинского [489](#_page489)

«Колдунья» Е. Н. Чирикова [161](#_page161)

«Колокола» А. Бёклина [397](#_page397), [398](#_page398)

«Колокола» С. В. Рахманинова [271](#_page271), [273](#_page273), [397](#_page397), [422](#_page422), [423](#_page423), [432](#_page432) – [435](#_page435), [438](#_page438)

«Кольцо Нибелунга» Р. Вагнера [310](#_page310), [321](#_page321), [326](#_page326)

«Комедия смерти» В. В. Барятинского [102](#_page102), [103](#_page103)

«Конек-горбунок» Ц. Пуни [344](#_page344)

«Конек-горбунок» А. Сен-Леона [341](#_page341)

Концерт № 1 для ф.‑п. А. К. Глазунова [395](#_page395)

Концерт № 1 для ф.‑п. Н. К. Метнера [395](#_page395), [396](#_page396)

Концерт № 1 для ф.‑п. С. С. Прокофьева [273](#_page273), [282](#_page282), [407](#_page407), [408](#_page408), [462](#_page462)

Концерт № 2 для ф.‑п. С. М. Ляпунова [395](#_page395)

Концерт № 2 для ф.‑п. С. С. Прокофьева [273](#_page273), [281](#_page281), [314](#_page314), [408](#_page408), [409](#_page409), [462](#_page462)

Концерт № 2 для ф.‑п. С. В. Рахманинова [299](#_page299)

Концерт № 3 для ф.‑п. С. С. Прокофьева [395](#_page395)

Концерт № 3 для ф.‑п. С. В. Рахманинова [268](#_page268), [273](#_page273), [395](#_page395), [397](#_page397) – [399](#_page399), [412](#_page412), [420](#_page420), [438](#_page438)

Концерт № 5 для ф.‑п. Л. Бетховена [455](#_page455)

Концерт для ф.‑п. И. Брамса [471](#_page471), [472](#_page472)

Концерт для ф.‑п. Г. Э. Катуара [395](#_page395)

Концерт для ф.‑п. А. Н. Скрябина [453](#_page453)

Концерт для скрипки с оркестром Л. Бетховена [455](#_page455)

Концерт для скрипки с оркестром С. С. Прокофьева [273](#_page273), [409](#_page409), [410](#_page410)

Концерт для двух скрипок И. С. Баха [471](#_page471)

«Конь» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Коробейники» Н. А. Некрасова [486](#_page486)

«Король» С. С. Юшкевича [22](#_page022), [160](#_page160)

«Король забавляется» В. Гюго [340](#_page340)

«Король, закон и свобода» Л. Н. Андреева [59](#_page059), [103](#_page103), [104](#_page104), [188](#_page188), [236](#_page236)

«Король Лир» В. Шекспира [183](#_page183), [184](#_page184)

«Король темного покоя» Р. Тагора [62](#_page062)

«Корсар» Ж. Пьеро [341](#_page341), [359](#_page359)

«Котельщики» («Жертвы жизни») Н. Сперанского [208](#_page208)

«Кошачьи колыбельные» И. Ф. Стравинского [445](#_page445)

«Красная правда» А. А. Вермишева [188](#_page188)

«Красная маска» Н. Н. Черепнина [371](#_page371)

«Красный кабачок» Ю. Д. Беляева [96](#_page096)

«Красный мак» Р. М. Глиэра [380](#_page380)

«Красный путь», фильм [261](#_page261)

«Красный цветок» И. Л. Щеглова [184](#_page184)

«Крейслериана» Э. Т. А. Гофмана [110](#_page110)

«Креольчик» А. Н. Вертинского [489](#_page489)

«Кровавая доля», фильм [245](#_page245)

«Кровавые рыцари» А. Дрождинина [236](#_page236)

«Кровь» Н. Я. Мясковского [478](#_page478)

«Кровь» С. Шиманского [190](#_page190)

«Крысолов» С. В. Рахманинова [442](#_page442)

«Кудесник» С. С. Прокофьева [467](#_page467)

«Кукольный дом» («Нора») Г. Ибсена [72](#_page072), [149](#_page149), [186](#_page186)

«Кулисы» («Барышня с фиалками») Т. Л. Щепкиной-Куперник [100](#_page100)

«Купец Калашников» А. Г. Рубинштейна [320](#_page320)

«Купленый муж», фильм [246](#_page246)

«Лабиринт» С. Л. Полякова [102](#_page102), [103](#_page103)

«Лауренсия» («Овечий источник», «Фуэнте Овехуна») Лопе де Вега [104](#_page104), [126](#_page126), [128](#_page128), [172](#_page172), [213](#_page213)

«Лгущие богу», фильм [262](#_page262)

«Лебединое озеро» П. И. Чайковского [341](#_page341), [344](#_page344), [345](#_page345), [358](#_page358) – [366](#_page366)

«Легенда об Иосифе», балет [358](#_page358)

«Леда» А. Каменского [190](#_page190)

«Ледяная дева», балет [364](#_page364)

«Лекарь поневоле» Мольера [77](#_page077)

«Лелечкина карьера», пьеса [189](#_page189)

«Лес» А. Н. Островского [154](#_page154), [170](#_page170)

«Лизетта» Ж. Беранже [196](#_page196)

«Липа вековая», песня [488](#_page488)

«Лирическая сюита» Э. Грига [465](#_page465)

Литургия Иоанна Златоуста С. В. Рахманинова [422](#_page422), [423](#_page423), [432](#_page432), [434](#_page434), [436](#_page436) – [438](#_page438), [458](#_page458)

Литургия П. И. Чайковского [428](#_page428), [436](#_page436)

«Лицедейство о господине Иванове» Н. Н. Венцеля [198](#_page198)

«Лодка», песня [222](#_page222)

«Лоэнгрин» Р. Вагнера [325](#_page325), [328](#_page328)

{503} «Лубок», пьеса [195](#_page195)

«Луна и туман» Н. Я. Мясковского [478](#_page478)

«Лунный Пьеро» А. Шенберга [479](#_page479), [480](#_page480)

«Лучинушка», песня [488](#_page488), [489](#_page489)

«Любовная хитрость» Ш. Лекока [203](#_page203)

«Любовь быстра!», балет на муз. Э. Грига [345](#_page345), [360](#_page360)

«Любовь — все» Я. Седерберга [82](#_page082)

«Любовь к ближнему» Л. Н. Андреева [200](#_page200)

«Мадам Люлю» И. Я. Кремера [489](#_page489)

«Мадам Сан Жен» В. Сарду [183](#_page183), [217](#_page217)

«Маддалена» М. Ливена [270](#_page270)

«Маддалена» С. С. Прокофьева [270](#_page270)

«Мадмуазель Фифи» Г. Мопассана [251](#_page251)

Мазурка соль мажор Ф. Шопена [368](#_page368)

Мазурка до мажор Ф. Шопена [368](#_page368)

«Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова [330](#_page330)

«Макбет» В. Шекспира [76](#_page076), [77](#_page077), [84](#_page084), [182](#_page182), [184](#_page184)

«Маленький Цахес» Э. Гофмана [111](#_page111)

«Мальва» М. Горького [224](#_page224)

«Манфред» Дж. Байрона [35](#_page035)

«Маргаритки» С. В. Рахманинова [442](#_page442)

«Марино Фальери» Дж. Байрона [170](#_page170)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера [86](#_page086), [192](#_page192), [224](#_page224)

«Мародеры тыла», фильм [252](#_page252)

«Маруся отравилась», песня [484](#_page484), [485](#_page485)

«Марш» С. С. Прокофьева [478](#_page478)

«Марш Буденного» [489](#_page489)

«Марья Лусьева» А. В. Амфитеатрова [251](#_page251)

«Марья Лусьева», фильм [251](#_page251)

«Маска», А. П. Чехова [194](#_page194)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [86](#_page086), [93](#_page093), [96](#_page096), [97](#_page097), [104](#_page104), [114](#_page114), [119](#_page119) – [122](#_page122), [124](#_page124), [185](#_page185), [186](#_page186)

«Маты-наймычка», фильм [245](#_page245)

«Мать» Густава [195](#_page195)

«Медведь» А. П. Чехова [149](#_page149)

«Мейстерзингеры» Р. Вагнера [321](#_page321), [337](#_page337), [338](#_page338), [455](#_page455)

«Мелкий бес» Ф. Сологуба [165](#_page165)

«Мертвые души» Н. В. Гоголя [241](#_page241)

«Мертвые души», фильм [241](#_page241), [243](#_page243)

«Мертвый город» Г. Д’Аннунцио [96](#_page096), [186](#_page186)

Месса си минор И. Баха [458](#_page458)

Месса C-dur Л. Бетховена [458](#_page458)

Месса торжественная Л. Бетховена [456](#_page456)

Месса F-dur В. Моцарта [458](#_page458)

Месса папы Марчелло Дж. Палестрины [458](#_page458)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [35](#_page035) – [38](#_page038), [48](#_page048), [49](#_page049), [58](#_page058)

«Метель» С. И. Танеева [316](#_page316)

«Метла» П. Ж. Беранже [196](#_page196)

«Мечтателю» Н. К. Метнера [443](#_page443), [444](#_page444)

«Мещане» М. Горького [159](#_page159), [170](#_page170), [171](#_page171), [186](#_page186), [187](#_page187), [216](#_page216), [224](#_page224)

«Мещанин-дворянин» Мольера [167](#_page167)

«Мидас», балет на муз. М. Штейнберга [377](#_page377)

«Милые призраки» Л. Н. Андреева [59](#_page059)

«Мимолетности» С. С. Прокофьева [284](#_page284), [418](#_page418), [420](#_page420)

«Миранда» Н. И. Казанли [310](#_page310)

«Миреле Эфрос», фильм [245](#_page245)

«Мисс Гоббс» Дж. Джерома [150](#_page150)

«Млада» Н. А. Римского-Корсакова [369](#_page369)

«Мнимый больной» Мольера [50](#_page050), [52](#_page052), [54](#_page054), [55](#_page055)

«Могила», песня [484](#_page484)

«Могила» С. И. Танеева [424](#_page424)

«Могу ль забыть» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Молчание» Н. Я. Мясковского [303](#_page303), [403](#_page403), [404](#_page404), [462](#_page462)

«Молчание» Э. По [403](#_page403)

«Мольба» С. С. Прокофьева [478](#_page478)

«Мораль пани Дульской» Г. Запольской [152](#_page152), [159](#_page159)

«Моряк-скиталец» Р. Вагнера [321](#_page321)

«Москва ночью», обозрение [383](#_page383)

«Московские ночи», оперетта [381](#_page381)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [56](#_page056) – [58](#_page058), [60](#_page060), [115](#_page115)

«Моя Матушка — Гусыня» М. Равеля [270](#_page270), [479](#_page479)

«Муж» М. П. Арцыбашева [251](#_page251)

«Муж», фильм [251](#_page251)

«Муж и жена» У. Гаджибекова [383](#_page383)

«Муза» Н. К. Метнера [440](#_page440), [443](#_page443), [444](#_page444)

«Муза» А. С. Пушкина [440](#_page440)

«Муза» С. В. Рахманинова [440](#_page440), [441](#_page441), [443](#_page443), [444](#_page444)

«Музыка» С. В. Рахманинова [441](#_page441)

«Мучит, терзает головушку бедную», песня [488](#_page488)

«Мы — кузнецы», песня [489](#_page489)

«Мысль» Л. Н. Андреева [55](#_page055), [59](#_page059)

«Miserere» С. Юшкевича [42](#_page042)

«На бойком месте» А. Н. Островского [76](#_page076), [86](#_page086), [87](#_page087), [209](#_page209), [217](#_page217)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [38](#_page038), [92](#_page092), [95](#_page095), [102](#_page102), [103](#_page103), [167](#_page167), [170](#_page170)

«На дне» М. Горького [16](#_page016), [170](#_page170), [171](#_page171), [183](#_page183), [187](#_page187), [217](#_page217), [224](#_page224), [235](#_page235), [345](#_page345)

«На закате» К. Гамсуна [164](#_page164)

«На морском берегу» [235](#_page235)

«На нивы желтые» П. И. Чайковского [437](#_page437)

«На полюс», обозрение [383](#_page383)

«На птичьем дворе» П. П. Потемкина [194](#_page194)

«На суше и на воде», пантомима [235](#_page235)

«Набат», фильм [250](#_page250), [252](#_page252)

«Наваждение» С. С. Прокофьева [478](#_page478)

«Накануне» И. С. Тургенева [258](#_page258)

«Накануне», фильм [258](#_page258)

«Нарцисс» Н. Н. Черепнина [347](#_page347), [355](#_page355), [371](#_page371)

«Настоящая нежность» С. С. Прокофьева [447](#_page447)

«Наталка-Полтавка» Н. Лысенко [383](#_page383)

«Наталка-Полтавка», фильм [245](#_page245)

«Нахлебник» И. С. Тургенева [49](#_page049), [157](#_page157)

«Начало Руси» Н. К. Рериха [281](#_page281)

«Наши аэронавты», обозрение [383](#_page383)

«Наши цыгане», оперетта [382](#_page382)

«Не в свои сани не садись» А. Н. Островского [217](#_page217)

«Не все коту масленица» А. Н. Островского [178](#_page178)

«Не надо крови», фильм [261](#_page261)

«Не та, так эта» У. Гаджибекова [383](#_page383)

«Не уходи» Н. Зубова [485](#_page485)

«Невпопад», водевиль [214](#_page214)

«Недотыкомка» Ф. Сологуба [440](#_page440)

«Недруги» Е. П. Карпова [153](#_page153)

«Незнакомка» А. Блока [123](#_page123), [124](#_page124)

Немецкий реквием И. Брамса [458](#_page458)

«Немые свидетели» А. Вознесенского [248](#_page248)

«Немые свидетели», фильм [248](#_page248)

«Непрошенная» М. Метерлинка [26](#_page026)

«Нечистая сила» А. Н. Толстого [175](#_page175)

«Нищая» Беранже [486](#_page486)

«Новое платье короля» Андерсена [209](#_page209)

«Новые цыганские песни в лицах», оперетта [381](#_page381)

«Новый фрак» Беранже [196](#_page196)

Ноктюрн ля-бемоль мажор Ф. Шопена [368](#_page368)

«Ночная бабочка», пьеса [189](#_page189)

«Ночное» А. Стаховича [220](#_page220)

«Ночной Гаспар» М. Равеля [479](#_page479)

«Ночной смотр» М. И. Глинки [467](#_page467)

«Ночной туман» А. И. Южина-Сумбатова [90](#_page090)

«Ночь любви» В. Валентинова [382](#_page382)

«Ночь в Египте», балет на муз. А. Аренского [348](#_page348), [349](#_page349), [369](#_page369)

«Ночь на Лысой горе» М. П. Мусоргского [396](#_page396)

«Ночью в саду» С. В. Рахманинова [442](#_page442)

«Ну, быстрей летите, кони» И. Бакалейникова [485](#_page485)

«Нынешние братья», моралите [126](#_page126), [128](#_page128), [133](#_page133)

«Ню» О. И. Дымова [161](#_page161), [162](#_page162)

{504} «О, позабудь былые увлеченья», песня [486](#_page486)

«О чане» Ж. Дабонданса [126](#_page126), [128](#_page128)

«О шляпе рогача» Ж. Дабонданса [126](#_page126), [128](#_page128)

«Оболтусы и ветрогоны», [189](#_page189)

«Оборона Севастополя», фильм [244](#_page244), [245](#_page245)

«Оброчник» С. В. Рахманинова [441](#_page441)

«Обрыв» И. А. Гончарова [182](#_page182)

«Обыватели» В. А. Рышкова [98](#_page098), [99](#_page099)

«Огненное кольцо» С. Л. Полякова [72](#_page072), [77](#_page077)

«Огненный ангел» В. Я. Брюсова [415](#_page415)

«Огородник лихой», песня [488](#_page488)

«Одинокие» Г. Гауптмана [157](#_page157), [170](#_page170)

«Омфала» Т. Готье [369](#_page369), [370](#_page370)

«Орестея» С. И. Танеева [294](#_page294), [320](#_page320), [369](#_page369), [455](#_page455)

«Орлеанская дева» П. И. Чайковского [329](#_page329)

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера [169](#_page169), [170](#_page170)

«Орленок» В. Белого [490](#_page490)

«Орфей и Эвридика» Х. Глюка [332](#_page332), [334](#_page334), [344](#_page344), [347](#_page347)

«Освобождение» С. М. Волконского [177](#_page177)

«Осеннее» С. С. Прокофьева [407](#_page407), [462](#_page462)

«Осенние маневры» И. Кальмана [386](#_page386)

«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева [58](#_page058), [59](#_page059)

«Остров мертвых» С. В. Рахманинова [397](#_page397), [398](#_page398), [418](#_page418)

«От ней все качества» Л. Н. Толстого [217](#_page217)

«Отелло» В. Шекспира [170](#_page170), [183](#_page183), [186](#_page186)

«Отец Сергий», фильм [250](#_page250), [253](#_page253), [255](#_page255), [261](#_page261) – [263](#_page263)

«Отражения» М. Равеля [479](#_page479)

«Отчаяние» С. С. Прокофьева [478](#_page478)

«Очи черные» Германа [486](#_page486)

«Павел I» [175](#_page175), [190](#_page190)

«Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина [347](#_page347) – [349](#_page349), [351](#_page351), [355](#_page355), [370](#_page370), [371](#_page371)

«Память о солнце» С. С. Прокофьева [447](#_page447)

«Пан» Ван-Лерберга [176](#_page176)

«Панна Мери» К. Тетмайра [261](#_page261)

«Панна Мэри», фильм [261](#_page261)

«Пантелей-целитель» С. В. Рахманинова [434](#_page434)

«Пара гнедых» Я. Ф. Пригожего [485](#_page485)

«Парсифаль» Р. Вагнера [310](#_page310), [321](#_page321), [324](#_page324), [339](#_page339)

Пассакалия Г. Генделя [472](#_page472)

«Партизан Железняк» М. И. Блантера [490](#_page490)

«Пастораль» И. Ф. Стравинского [444](#_page444), [478](#_page478)

«Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси [277](#_page277), [296](#_page296), [297](#_page297), [313](#_page313), [323](#_page323), [339](#_page339)

«Пер Гюнт» Г. Ибсена [51](#_page051), [53](#_page053), [194](#_page194)

«Перед восходом солнца» Г. Гауптмана [213](#_page213), [217](#_page217)

«Перед зарею» П. П. Гнедича [101](#_page101)

«Персидские песни» А. Г. Рубинштейна [467](#_page467)

«Песни западных славян» А. С. Пушкина [440](#_page440)

«Песни и пляски смерти» М. П. Мусоргского [468](#_page468)

«Песни к родине» А. Д. Кастальского [436](#_page436)

«Песни об умерших детях» Г. Малера [479](#_page479)

«Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева [261](#_page261)

«Песнь торжествующей любви», фильм [261](#_page261)

«Песня Еремушке» Н. А. Некрасова [196](#_page196)

«Петрушка» И. Ф. Стравинского [273](#_page273), [286](#_page286), [301](#_page301), [352](#_page352), [354](#_page354), [355](#_page355), [359](#_page359), [361](#_page361), [373](#_page373) – [375](#_page375), [377](#_page377), [379](#_page379), [392](#_page392), [406](#_page406), [407](#_page407)

«Пещное действо» А. Д. Кастальского [430](#_page430)

«Пиковая дама» А. С. Пушкина [194](#_page194)

«Пиковая дама» П. И. Чайковского [289](#_page289), [326](#_page326), [339](#_page339), [340](#_page340)

«Пиковая дама», фильм [250](#_page250), [253](#_page253), [260](#_page260) – [262](#_page262)

«Пир», балет [350](#_page350), [358](#_page358)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [56](#_page056) – [58](#_page058), [60](#_page060), [115](#_page115), [169](#_page169)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [170](#_page170)

«Пляска смерти», фильм [260](#_page260)

«По прочтении псалма» С. И. Танеева [271](#_page271), [422](#_page422), [424](#_page424) – [428](#_page428), [438](#_page438), [455](#_page455), [465](#_page465)

«Победа над солнцем» М. В. Матюшина [139](#_page139) – [142](#_page142), [145](#_page145)

«Победа смерти» Ф. Сологуба [165](#_page165), [166](#_page166)

«Побежденный Рим» А. Пароди [78](#_page078)

«Под молотом судьбы», фильм [252](#_page252)

«Подайте, Христа ради, ей», фильм [253](#_page253)

«Позабудь про камин», фильм [242](#_page242), [254](#_page254)

«Позор Германии» М. В. Дальского [188](#_page188), [236](#_page236)

«Поклонение кресту» П. Кальдерона [113](#_page113), [114](#_page114)

«Покорение Кавказа», фильм [245](#_page245)

«Покрывало Беатрисы» («Покрывало Пьеретты», «Шарф Коломбины») А. Шницлера [132](#_page132), [174](#_page174), [186](#_page186), [390](#_page390)

«Полет ведьм» С. Н. Василенко [395](#_page395)

«Полинька Сакс» А. В. Дружинина [254](#_page254)

«Полководец» М. П. Мусоргского [467](#_page467)

«Половецкие пляски» А. П. Бородина [350](#_page350), [354](#_page354), [368](#_page368), [369](#_page369), [372](#_page372), [380](#_page380)

«Полудевы» М. Прево [251](#_page251)

«Полюбила я на печаль свою» С. В. Рахманинова [444](#_page444)

«Поля неоглядные» А. Д. Кастальского [431](#_page431)

«Помню я еще молодушкой была», песня [488](#_page488)

«Понизовая вольница», фильм [241](#_page241), [242](#_page242)

«Попутная песня» М. И. Глинки [410](#_page410)

«Поруганный» П. М. Невежина [104](#_page104)

«Портрет Дориана Грея» О. Уайльда [259](#_page259) – [261](#_page261)

«Портрет Дориана Грея», фильм [257](#_page257), [259](#_page259)

«Порыв» С. С. Прокофьева [478](#_page478)

«Последние» М. Горького [187](#_page187), [190](#_page190)

«Последняя жертва» А. Н. Островского [174](#_page174)

«Послеполуденный отдых фавна», балет на муз. Дебюсси [355](#_page355) – [357](#_page357), [360](#_page360), [362](#_page362), [463](#_page463)

«Посмотри, какая мгла» С. И. Танеева [424](#_page424)

«Поташ и Перламутр», пьеса [190](#_page190)

«Потоп» П. Ж. Беранже [196](#_page196)

«Потоп» Ю. Бергера [48](#_page048), [60](#_page060)

«Похоронная песня» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Пошли, господь, свою отраду» Н. К. Метнера [443](#_page443)

Поэма для скрипки Э. Шоссона [472](#_page472)

«Поэма экстаза» А. Н. Скрябина [298](#_page298), [402](#_page402)

«Поэту» Н. А. Римского-Корсакова [441](#_page441)

«Правда хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского [154](#_page154)

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха [171](#_page171), [173](#_page173), [191](#_page191), [390](#_page390), [391](#_page391)

«Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта [456](#_page456)

Прелюдия для оркестра К. Дебюсси [371](#_page371)

Прелюды для оркестра Ф. Листа [455](#_page455)

Прелюдии для ф.‑п. ор. 23 С. В. Рахманинова [418](#_page418)

Прелюдии для ф.‑п. ор. 32 С. В. Рахманинова [418](#_page418)

Прелюдии (24) А. Н. Скрябина [412](#_page412)

Прелюд ля мажор Ф. Шопена [368](#_page368)

Прелюдия, хорал и фуга С. Франка [479](#_page479)

«Прелюды», балет на муз. Ф. Шопена [342](#_page342)

«Преступление и наказание» Достоевского [152](#_page152), [186](#_page186)

«Преступная мать» Бомарше [170](#_page170)

«Прибаутки» И. Ф. Стравинского [445](#_page445)

«Приваловские миллионы» Д. Н. Мамина-Сибиряка [258](#_page258)

«Приваловские миллионы», фильм [258](#_page258), [259](#_page259)

«Привидения» Г. Ибсена [72](#_page072), [79](#_page079), [80](#_page080), [86](#_page086), [88](#_page088), [184](#_page184) – [186](#_page186)

«Приглашение к танцу» К. Вебера [368](#_page368)

«Призрак» С. С. Прокофьева [478](#_page478)

«Призрак розы», балет на муз. К. Вебера [355](#_page355), [368](#_page368)

«Призраки» М. А. Данилевского [316](#_page316)

«Принцесса долларов» Л. Фалля [386](#_page386)

«Принцесса Мален» М. Метерлинка [186](#_page186)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [53](#_page053), [167](#_page167)

«Провинциалка» И. С. Тургенева [49](#_page049), [51](#_page051)

«Проводы», песня [489](#_page489)

«Проклятые миллионы», фильм [261](#_page261)

«Прокурор», фильм [253](#_page253), [261](#_page261)

«Прометей» («Поэма огня») А. Н. Скрябина [271](#_page271), [273](#_page273), [280](#_page280), [298](#_page298), [299](#_page299), [394](#_page394), [400](#_page400) – [403](#_page403), [414](#_page414), [416](#_page416), [420](#_page420), [453](#_page453), [455](#_page455), [465](#_page465), [473](#_page473)

{505} «Прометей» С. И. Танеева [424](#_page424)

«Прометей» Эсхила [59](#_page059)

«Прометей освобожденный» П. Шелли [402](#_page402)

«Пророк» Н. А. Римского-Корсакова [441](#_page441)

«Противоречие» Н. Я. Мясковского [478](#_page478)

«Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева [71](#_page071), [100](#_page100), [101](#_page101), [184](#_page184)

«Прохожие» В. А. Рышкова [99](#_page099)

«Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова [329](#_page329)

«Путешествие на Луну» Ж. Оффенбаха [383](#_page383)

«Пьеро и маски» («Сновидение Пьеро») Б. В. Асафьева [362](#_page362), [377](#_page377)

Пьесы для ф.‑п. ор. 1 С. С. Прокофьева [456](#_page456)

Пьесы для ф.‑п. ор. 2 С. С. Прокофьева [456](#_page456), [478](#_page478)

Пьесы для ф.‑п. ор. 12 С. С. Прокофьева [419](#_page419)

Пьесы для ф.‑п. ор. 11 А. Шенберга [478](#_page478), [478](#_page478)

«Пятая симфония», балет на муз. А. К. Глазунова [345](#_page345)

«Пять стихотворений А. Ахматовой» С. С. Прокофьева [447](#_page447)

«Рабочая слободка» Е. П. Карпова [217](#_page217)

«Рабыни веселья» В. В. Протопопова [160](#_page160)

«Разбойники» Ф. Шиллера [183](#_page183), [224](#_page224)

«Развалину башни, жилище орла» С. И. Танеева [442](#_page442)

«Разведенная жена» Л. Фалля [386](#_page386)

«Раймонда» А. К. Глазунова [341](#_page341), [365](#_page365) – [367](#_page367), [370](#_page370)

«Ракета» А. Н. Толстого [90](#_page090)

«Рассказ о русском солдате» [207](#_page207)

«Раскинулось море широко», песня [489](#_page489), [490](#_page490)

«Рассыпался дробен жемчуг», песня [488](#_page488)

«Рассыпанный набор», пьеса [195](#_page195)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [17](#_page017), [24](#_page024), [32](#_page032), [36](#_page036), [81](#_page081), [86](#_page086), [93](#_page093), [96](#_page096), [101](#_page101), [114](#_page114), [154](#_page154), [170](#_page170), [192](#_page192), [195](#_page195), [199](#_page199), [201](#_page201), [204](#_page204), [214](#_page214)

«Ревность» М. П. Арцыбашева [168](#_page168), [251](#_page251)

«Ревность», фильм [251](#_page251)

«Реймский собор» Г. Ге [188](#_page188)

«Реквием» Л. Н. Андреева [59](#_page059)

Реквием Г. Берлиоза [428](#_page428)

Реквием Дж. Верди [428](#_page428), [431](#_page431), [434](#_page434)

Реквием В. Моцарта [58](#_page058), [428](#_page428), [458](#_page458)

«Риголетто» Дж. Верди [336](#_page336), [340](#_page340)

«Риенци» Р. Вагнера [321](#_page321)

«Родина» Г. Зудермана [150](#_page150)

«Роза Бернд» Г. Гауптмана [170](#_page170)

«Роза и крест» А. А. Блока [36](#_page036), [58](#_page058), [60](#_page060), [62](#_page062), [174](#_page174)

«Рокамболь» П. Терайля [251](#_page251)

«Рокамболь», фильм [251](#_page251)

«Роман с контрабасом» А. П. Чехова [194](#_page194)

«Роман тети Ани» С. А. Найденова [12](#_page012), [72](#_page072), [100](#_page100)

Романсы ор. 29 и ор. 32 Н. К. Метнера [443](#_page443)

Романсы ор. 34 С. В. Рахманинова [440](#_page440), [441](#_page441)

Романсы ор. 38 С. В. Рахманинова [441](#_page441)

«Романтики» Д. С. Мережковского [90](#_page090)

«Романтики» Э. Ростана [217](#_page217)

«Романтические стихи» Н. С. Гумилева [109](#_page109)

«Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева [395](#_page395)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [25](#_page025), [32](#_page032), [34](#_page034), [36](#_page036), [72](#_page072)

«Росянка» И. Ф. Стравинского [444](#_page444)

«Румяницы, беляницы», обработка С. В. Рахманинова [488](#_page488), [489](#_page489)

«Русалка» А. С. Даргомыжского [316](#_page316), [325](#_page325), [329](#_page329), [467](#_page467)

«Руслан и Людмила» М. И. Глинки [312](#_page312), [327](#_page327), [369](#_page369), [409](#_page409)

«Русские женщины» Н. А. Некрасова [196](#_page196)

«Руфь» М. М. Ипполитова-Иванова [330](#_page330)

«С любовью не шутят» А. Мюссе [178](#_page178)

«С помещиком банкиром», песня [489](#_page489)

«Савва» Л. Н. Андреева [22](#_page022), [190](#_page190)

«Сад смерти» С. Н. Василенко [395](#_page395)

«Садко», муз. картина Н. А. Римского-Корсакова [455](#_page455)

«Садко», опера Н. А. Римского-Корсакова [338](#_page338), [345](#_page345), [434](#_page434)

«Сакунтала» Калидасы [109](#_page109), [132](#_page132) – [138](#_page138)

«Саламбо» Арендса [359](#_page359)

«Саломея» О. Уайльда [70](#_page070), [74](#_page074), [88](#_page088), [91](#_page091), [132](#_page132), [133](#_page133), [135](#_page135), [137](#_page137)

«Самое главное» Н. Н. Евреинова [125](#_page125)

«Самсон» Г. Генделя [458](#_page458)

«Самсон в оковах» Л. Н. Андреева [59](#_page059)

«Сарданапал» Дж. Байрона [35](#_page035), [157](#_page157)

«Сарказмы» С. С. Прокофьева [282](#_page282), [419](#_page419), [476](#_page476)

«Сатана ликующий», фильм [253](#_page253), [261](#_page261), [262](#_page262)

«Сашка-семинарист», фильм [251](#_page251)

«Свадебка» И. Ф. Стравинского [361](#_page361), [445](#_page445)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [101](#_page101)

«Свадьба при фонарях» Ж. Оффенбаха [203](#_page203)

«Сверчок за печкой», пьеса [190](#_page190)

«Сверчок на печи» Ч. Диккенса [48](#_page048)

«Светлая личность» Е. П. Карпова [99](#_page099)

«Свыше нашей силы» Б. Бьернсона [107](#_page107), [157](#_page157), [177](#_page177)

«Севильский цирюльник» Бомарше [170](#_page170)

«Село Степанчиково» Ф. М. Достоевского [60](#_page060) – [63](#_page063)

«Сельские работы в народных песнях» А. Д. Кастальского [431](#_page431)

«Семейное счастье» Л. Н. Толстого [261](#_page261)

«Семейное счастье», фильм [261](#_page261)

«Семен Котко» С. С. Прокофьева [314](#_page314)

«Семинарист» М. П. Мусоргского [467](#_page467)

«Семь стихотворений», ор. 28 Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Серапионовы братья» Э. Гофмана [110](#_page110)

«Сероглазый король» С. С. Прокофьева [447](#_page447)

«Серое платьице» С. С. Прокофьева [440](#_page440)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [310](#_page310)

«Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина [72](#_page072), [104](#_page104)

«Сижу задумчив и одинок» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Сильвия», балет [346](#_page346)

Симфониетта Н. Я. Мясковского [404](#_page404)

Симфониетта С. С. Прокофьева [303](#_page303), [453](#_page453)

«Симфонические танцы» Э. Грига [360](#_page360)

Симфония № 1 А. П. Бородина [307](#_page307)

Симфония № 2 А. Н. Скрябина [453](#_page453), [465](#_page465)

Симфония № 2 С. М. Ляпунова [394](#_page394)

Симфония № 2 С. В. Рахманинова [294](#_page294), [395](#_page395)

Симфония № 2 А. Н. Скрябина [451](#_page451), [453](#_page453)

Симфония № 3 («Илья Муромец») Р. М. Глиэра [394](#_page394)

Симфония № 3 Н. Я. Мясковского [304](#_page304), [403](#_page403), [404](#_page404)

Симфония № 3 С. В. Рахманинова [434](#_page434), [438](#_page438)

Симфония № 3 А. Н. Скрябина [273](#_page273), [288](#_page288), [298](#_page298), [394](#_page394), [465](#_page465)

Симфония № 4 А. Брукнера [456](#_page456)

Симфония № 5 Г. Малера [450](#_page450)

Симфония № 5 П. И. Чайковского [455](#_page455)

Симфония № 6 Л. Бетховена [344](#_page344)

Симфония № 6 П. И. Чайковского [289](#_page289), [344](#_page344), [432](#_page432) – [434](#_page434)

Симфония № 7 Л. Бетховена [455](#_page455)

Симфония № 7 А. Брукнера [450](#_page450)

Симфония № 8 А. К. Глазунова [455](#_page455), [466](#_page466)

Симфония № 9 Л. Бетховена [455](#_page455), [467](#_page467), [473](#_page473)

Симфония соль минор В. Моцарта [465](#_page465)

Симфония ми минор С. С. Прокофьева [407](#_page407)

«Синий бог», балет [348](#_page348)

«Синяя паучиха» Ван-Лерберга [177](#_page177)

«Синяя птица» М. Метерлинка [6](#_page006), [30](#_page030), [31](#_page031), [192](#_page192)

«Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова [318](#_page318), [434](#_page434)

«Сказка» си-бемоль минор Н. К. Метнера [419](#_page419)

«Сказка» ор. 20, № 2 Н. К. Метнера [419](#_page419)

«Сказка» ор. 34, № 2 Н. К. Метнера [419](#_page419)

«Сказка» С. С. Прокофьева [478](#_page478)

«Сказка о любви дорогой», фильм [242](#_page242)

«Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова [322](#_page322), [434](#_page434)

«Сказка о шуте, семерых шутов перешутившего» С. С. Прокофьева [378](#_page378), [379](#_page379)

{506} «Скверный анекдот» Ф. М. Достоевского [176](#_page176)

Скерцино для ф.‑п. С. С. Прокофьева [478](#_page478)

«Скифская сюита» («Ала и Лоллий») С. С. Прокофьева [281](#_page281), [282](#_page282), [284](#_page284), [286](#_page286), [309](#_page309), [408](#_page408), [453](#_page453), [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481)

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина [170](#_page170)

«Скупой рыцарь» С. В. Рахманинова [271](#_page271)

«Славное море, священный Байкал», песня [488](#_page488)

«Славянский марш» П. И. Чайковского [344](#_page344)

«Слезы» А. С. Вознесенского [186](#_page186)

«Слепая любовь» Н. В. Грушко [104](#_page104)

«Слепые» М. Метерлинка [26](#_page026), [31](#_page031)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [106](#_page106)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [56](#_page056), [57](#_page057)

«Смерть Тарелкина» («Веселые расплюевские дни») А. В. Сухово-Кобылина [106](#_page106)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [177](#_page177), [333](#_page333)

«Смерть Тициана» Г. Гофмансталя [160](#_page160)

«Снег» С. Пшибышевского [186](#_page186)

«Снегурочка» А. Н. Островского [31](#_page031)

«Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова [316](#_page316), [336](#_page336), [410](#_page410), [432](#_page432), [436](#_page436)

«Снежок» С. С. Прокофьева [478](#_page478)

«Сны» С. С. Прокофьева [407](#_page407), [462](#_page462)

«Со святыми упокой», напев [424](#_page424), [432](#_page432)

«Собачий вальс» Л. Н. Андреева [59](#_page059)

«Собор Парижской богоматери» В. Гюго [345](#_page345)

«Соколики» А. Н. Чернявского [485](#_page485)

«Солнце комнату наполнило» С. С. Прокофьева [447](#_page447)

«Солнце, солнце» Ан. Н. Александрова [446](#_page446)

«Соловей» Андерсена [270](#_page270)

«Соловей» И. Ф. Стравинского [270](#_page270), [284](#_page284), [301](#_page301), [311](#_page311), [329](#_page329), [453](#_page453)

«Сон» С. В. Рахманинова [442](#_page442)

«Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона-Бартольди [346](#_page346)

«Сон тайного советника», пьеса [190](#_page190)

Соната № 2 Ан. Н. Александрова [416](#_page416)

Соната М. А. Балакирева [412](#_page412)

Соната для альта Винклера [472](#_page472)

Соната ор. 25 № 2 Н. К. Метнера [414](#_page414)

Соната для скрипки Н. К. Метнера [411](#_page411)

Соната-баллада Н. К. Метнера [411](#_page411), [412](#_page412), [414](#_page414)

Соната-сказка Н. К. Метнера [412](#_page412)

Соната-элегия Н. К. Метнера [412](#_page412)

Сонаты Н. Я. Мясковского

№ 1 для ф.‑п. [412](#_page412)

№ 2 для ф.‑п. [411](#_page411), [412](#_page412)

для виолончели [410](#_page410)

Сонаты для ф.‑п. С. С. Прокофьева

№ 1 [417](#_page417)

№ 2 [282](#_page282), [303](#_page303), [411](#_page411), [417](#_page417), [418](#_page418)

№ 3 [282](#_page282), [417](#_page417), [418](#_page418)

№ 4 [407](#_page407), [417](#_page417), [418](#_page418)

Сонаты для ф.‑п. С. В. Рахманинова

№ 1 [412](#_page412)

№ 2 [411](#_page411)

Сонаты для ф.‑п. А. Н. Скрябина [284](#_page284), [453](#_page453)

№ 4 [278](#_page278), [280](#_page280), [453](#_page453)

№ 5 [453](#_page453)

№ 6 [411](#_page411), [414](#_page414) – [416](#_page416)

№ 7 [411](#_page411), [416](#_page416), [453](#_page453)

№ 8 [411](#_page411), [416](#_page416)

№ 9 [411](#_page411), [415](#_page415), [416](#_page416)

№ 10 [411](#_page411), [415](#_page415)

Соната для ф.‑п. И. Ф. Стравинского [478](#_page478)

Соната «большая» П. И. Чайковского [412](#_page412)

Соната «морская» М. Чюрлениса [271](#_page271)

Соната «солнца» М. Чюрлениса [271](#_page271)

Соната для альта К. Шервенки [472](#_page472)

Соната для альта П. Ф. Юона [472](#_page472)

Сонатина М. Равеля [479](#_page479)

«Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского [173](#_page173), [174](#_page174), [319](#_page319), [329](#_page329), [390](#_page390), [476](#_page476)

«Сотворение мира» И. Гайдна [425](#_page425)

«Союз молодежи» Г. Ибсена [160](#_page160)

«Спящая красавица» П. И. Чайковского [341](#_page341), [365](#_page365) – [367](#_page367)

«Среди лесов дремучих», песня [488](#_page488)

«Стакан воды» Э. Скриба [81](#_page081), [84](#_page084), [90](#_page090)

«Старо-Симоновская херувимская песнь» [429](#_page429)

«Старый обряд» А. Н. Арцыбашева [71](#_page071), [72](#_page072)

«Старый капрал» А. С. Даргомыжского [467](#_page467)

«Стачка кузнецов» Ф. Коппе [185](#_page185)

«Стенька Разин» А. К. Глазунова [361](#_page361)

«Стенька Разин» В. В. Каменского [138](#_page138)

«Стенька Разин», балет на муз. А. Глазунова [360](#_page360)

«Стенька Разин и княжна», песня [488](#_page488)

«Стены» С. А. Найденова [100](#_page100)

«Стих о церковном русском пении» А. Д. Кастальского [422](#_page422)

«Стойкий принц» П. Кальдерона [93](#_page093), [96](#_page096)

«Страсти по Матфею» И. Баха [438](#_page438), [458](#_page458)

«Сумерки» Н. К. Метнера [443](#_page443), [444](#_page444)

«Сфинкс» И. В. Шпажинского [154](#_page154)

«Счастье» А. И. Хачатуряна [380](#_page380)

«Сын мой, где ты?», фильм [252](#_page252)

Сюиты И. С. Баха [454](#_page454)

«Тайна гарема» В. Валентинова [382](#_page382)

«Тайны Нью-Йорка», фильм [251](#_page251)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [92](#_page092)

«Там вдали за рекой», песня [489](#_page489)

«Там, внутри» М. Метерлинка [26](#_page026)

«Тамара», балет [348](#_page348)

«Тангейзер» Р. Вагнера [322](#_page322)

«Тарас Бульба» Н. В. Гоголя [235](#_page235)

«Тартюф» Мольера [224](#_page224)

«Театр купца Епишкина» Н. Мировича [204](#_page204)

«Тебе поем» А. Д. Кастальского [430](#_page430)

«Телль» Р. Моракса [178](#_page178)

«Тернистый путь славы», фильм [255](#_page255)

«Тиль Эйленшпигель» Р. Штрауса [465](#_page465)

«Тихая пристань» В. П. Зубова [100](#_page100)

«Ткачи» Г. Гауптмана [104](#_page104), [190](#_page190)

Токката ор. 11 С. С. Прокофьева [419](#_page419)

«Только встречу улыбку твою» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Торговый дом» И. Д. Сургучева [102](#_page102)

«Тоска» Дж. Пуччини [322](#_page322)

«Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева [175](#_page175), [190](#_page190)

«Трагедия двух сестер», фильм [251](#_page251)

«Трагическая увертюра» И. Брамса [451](#_page451)

«Трактирщица» П. Беранже [196](#_page196)

«Трактирщица» («Хозяйка гостиницы») К. Гольдони [53](#_page053) – [55](#_page055)

«Трехсотлетие дома Романовых», фильм [244](#_page244), [245](#_page245)

«Три волхва», Н. Н. Евреинова [125](#_page125), [127](#_page127) – [129](#_page129)

«Три сестры» А. П. Чехова [16](#_page016), [58](#_page058), [72](#_page072), [92](#_page092), [99](#_page099), [170](#_page170), [182](#_page182)

Трио фортепианное Корнгольда [478](#_page478)

Трио П. И. Чайковского «Тристан и Изольда» Р. Вагнера [310](#_page310), [322](#_page322), [323](#_page323), [332](#_page332), [333](#_page333), [344](#_page344)

«Тройка» А. Д. Кастальского [431](#_page431)

«Трудовой хлеб» А. Н. Островского [217](#_page217)

«Туркестанские генералы» А. Блока [109](#_page109)

«Тщетная предосторожность» Ж. Доберваля [341](#_page341)

«Ты взойди, солнце красное», песня [488](#_page488)

«Ты знал его» С. В. Рахманинова [441](#_page441)

«Тэа» В. И. Ребикова [311](#_page311)

«Тяжела, бесцветна и пуста» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«1812 год», фильм [244](#_page244), [245](#_page245)

«У врат царства» К. Гамсуна [33](#_page033), [34](#_page034), [93](#_page093), [102](#_page102)

«У жизни в лапах» К. Гамсуна [42](#_page042), [44](#_page044)

{507} «У камина» С. Соколовского [485](#_page485)

«У камина», фильм [254](#_page254)

«У колодца» А. Н. Чернявского [485](#_page485)

«У последней черты» М. П. Арцыбашева [251](#_page251)

«У последней черты», фильм [251](#_page251)

«У приказных ворот» А. К. Толстого [205](#_page205)

«Убийство на улице Морг» Э. По [242](#_page242)

«Уголок», песня [486](#_page486)

«Уединенная вилла» Д. Гриффита [247](#_page247)

«Укрощение строптивой» В. Шекспира [172](#_page172), [175](#_page175)

«Умер бедняга в больнице военной», песня [488](#_page488), [490](#_page490)

«Умирающий лебедь» К. Сен-Санса [342](#_page342), [347](#_page347)

«Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского [41](#_page041)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова [170](#_page170), [183](#_page183), [185](#_page185), [224](#_page224)

«Утро туманное» Абазы [486](#_page486)

«Ухарь-купец», песня [485](#_page485), [488](#_page488), [490](#_page490)

«Уход великого старца», фильм [246](#_page246)

«Фавн и пастушка» И. Ф. Стравинского [444](#_page444), [456](#_page456)

«Фамира Кифаред» И. Ф. Анненского [133](#_page133), [135](#_page135), [137](#_page137), [138](#_page138)

«Фантастическая симфония» Г. Берлиоза [465](#_page465)

«Фантомас» П. Сувестра и А. Марселя [251](#_page251)

«Фантомас», фильм [251](#_page251), [252](#_page252)

«Фантастическое скерцо» И. Ф. Стравинского [406](#_page406), [453](#_page453)

«Фауст» И. Гете [167](#_page167) – [169](#_page169)

«Фауст» Ш. Гуно [209](#_page209), [325](#_page325), [338](#_page338)

«Фауст» Ф. Листа [412](#_page412), [473](#_page473)

«Фейерверк» И. Ф. Стравинского [284](#_page284), [372](#_page372), [406](#_page406), [453](#_page453)

«Фея кукол», балет [346](#_page346)

«Фиделио» Л. Бетховена [462](#_page462)

«Филантроп» Н. А. Некрасова [196](#_page196)

«Флавий Тессини» Т. Л. Щепкиной-Куперник [106](#_page106)

«Флорентийская трагедия» О. Уайльда [74](#_page074), [91](#_page091)

«Франсуаза» Г. Мопассана [251](#_page251)

«Франческа да Римини» С. В. Рахманинова [271](#_page271)

«Фрина», пьеса [189](#_page189)

«Хаз-Булат», песня [245](#_page245)

«Хованщина» М. П. Мусоргского [312](#_page312), [316](#_page316) – [319](#_page319), [330](#_page330), [331](#_page331), [334](#_page334), [369](#_page369), [438](#_page438)

«Хождение по мукам» А. Н. Толстого [103](#_page103)

«Холопы» П. П. Гнедича [101](#_page101), [182](#_page182)

«Хоровод» А. Шницлера [186](#_page186)

«Хорошенькая» С. А. Найденова [12](#_page012)

Хоры С. И. Танеева

ор. 8 [424](#_page424)

ор. 10 [424](#_page424)

ор. 15 [424](#_page424)

ор. 27 [422](#_page422)

ор. 35 [422](#_page422), [424](#_page424)

«Хризантемы», песня [486](#_page486)

«Хризис» Р. М. Глиэра [377](#_page377)

«Царь-голод» Л. Н. Андреева [217](#_page217)

«Царь Иудейский» К. Р. [190](#_page190)

«Царь иудейский», фильм [262](#_page262)

«Царь Кандавл» М. Петипа [341](#_page341)

«Царь Максимилиан», народная драма [222](#_page222)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [152](#_page152), [182](#_page182)

«Царь Эдип» Г. Гофмансталя [95](#_page095), [230](#_page230)

«Царь Эдип» Софокла [183](#_page183)

«Цветы запоздалые» А. П. Чехова [258](#_page258)

«Цветы запоздалые», фильм [258](#_page258), [259](#_page259)

«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу [72](#_page072), [76](#_page076), [88](#_page088)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко [102](#_page102)

«Цыган-премьер» И. Кальмана [386](#_page386)

«Цыганка Домаша», оперетта [382](#_page382)

«Цыганская любовь» Ф. Легара [386](#_page386)

«Цыганская Травиата», оперетта [382](#_page382)

«Цыганские песни в лицах» Куликова [381](#_page381)

«Чайка» А. П. Чехова [13](#_page013), [59](#_page059), [62](#_page062), [70](#_page070), [88](#_page088), [100](#_page100)

Чакона И. Баха [471](#_page471), [472](#_page472)

«Чародейка» И. В. Шпажинского [86](#_page086)

«Черные вороны» В. В. Протопопова [159](#_page159), [190](#_page190)

«Черные маски» Л. Н. Андреева [161](#_page161), [162](#_page162)

«Черный Том» И. Кремера [489](#_page489)

«Четыре черта» Г. Банга [242](#_page242)

«Чио-Чио‑сан» Дж. Пуччини [322](#_page322)

«Чистилище святого Патрика» Кальдерона [126](#_page126) – [128](#_page128)

«Что ты клонишь над водами» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Чудаки» М. Горького [166](#_page166)

«Чудо роз» Шенка [310](#_page310)

«Шарманщик» Ф. Шуберта [467](#_page467)

«Шарф Коломбины» А. Шницлера [111](#_page111) – [113](#_page113), [132](#_page132) – [135](#_page135), [172](#_page172), [390](#_page390)

«Шемякин суд» Н. Попова [219](#_page219), [220](#_page220)

«Шепот, робкое дыханье» Н. К. Метнера [444](#_page444)

«Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова [350](#_page350), [357](#_page357), [358](#_page358), [369](#_page369), [455](#_page455)

«Шехеразада», балет на муз. Н. А. Римского-Корсакова [348](#_page348), [350](#_page350), [355](#_page355), [357](#_page357), [369](#_page369), [380](#_page380)

«Шинель» Н. В. Гоголя [194](#_page194)

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана [161](#_page161)

«Шопениана» («Сильфиды»), балет [342](#_page342), [347](#_page347), [349](#_page349), [368](#_page368)

«Шубертиана», балет [345](#_page345)

«Шумел, горел пожар московский», песня [488](#_page488)

«Шут» С. С. Прокофьева [480](#_page480)

«Шут Тантрис» Э. Хардта [94](#_page094)

«Щелкунчик» П. И. Чайковского [341](#_page341)

«Эгмонт» Л. Бетховена [455](#_page455)

«Эй, ухнем!», песня [467](#_page467)

«Экзамен на чин» А. П. Чехова [194](#_page194)

«Элегия» Ж. Масснэ [467](#_page467)

«Электра» Г. Гофмансталя [160](#_page160)

«Электра» Р. Штрауса [322](#_page322), [323](#_page323), [332](#_page332), [334](#_page334), [335](#_page335)

«Элементы жизни» Б. Гейера [200](#_page200)

Этюды-картины для ф.‑п. С. В. Рахманинова

ор. 33 [418](#_page418)

ор. 39 [418](#_page418), [419](#_page419)

«Эсмеральда» Ж. Перро [341](#_page341), [345](#_page345)

«Эх, ты, доля, моя доля», песня [488](#_page488)

«Юдифь» А. Н. Серова [327](#_page327)

«Юлиан Отступник» («Смерть богов») Д. С. Мережковского [250](#_page250)

«Юлиан Отступник» («Смерть богов»), фильм [250](#_page250)

«Юлий Цезарь» В. Шекспира [94](#_page094), [183](#_page183)

«Я вам не говорю про тайные страданья», песня [485](#_page485), [486](#_page486)

«Я вас любил» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Я и моя совесть», фильм [253](#_page253)

«Я не сержусь» Р. Шумана [442](#_page442), [467](#_page467)

«Я пришел к тебе с приветом» Н. К. Метнера [443](#_page443)

«Я сам» В. Маяковского [140](#_page140)

«Я еще молодушкой была», песня [489](#_page489)

«Яма» А. И. Куприна [251](#_page251)

«Ямщик, не гони лошадей» Я. Фельдмана [485](#_page485)

«Японские миниатюры» И. Ф. Стравинского [284](#_page284), [444](#_page444)

«Ярмарка на индикт св. Дениса» Н. Н. Евреинова [126](#_page126)

«Ярмарка невест» Якоби [386](#_page386)

«Ящик с игрушками» К. Дебюсси [135](#_page135)

# **{****508}** Список иллюстраций

«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Московский Художественный театр. 1906 год. Фамусов — К. С. Станиславский — 23

«Бранд» Г. Ибсена. Московский Художественный театр. 1906 год. Агнес — М. Н. Германова, Бранд — В. И. Качалов — 25

«Драма жизни» К. Гамсуна. Московский Художественный театр. 1907 год. Страница из режиссерского экземпляра К. С. Станиславского. II действие. Терезита и Енс Спир. Музей МХАТа — 27

«Жизнь человека» Л. Н. Андреева. Московский Художественный театр. 1907 г. «Музыканты». Эскиз В. Е. Егорова. Музей МХАТа — 29

«Синяя птица» М. Метерлинка. Московский Художественный театр. 1908 год. Митиль — А. Г. Коонен, Тильтиль — С. В. Халютина — 31

«У врат царства» К. Гамсуна. Московский Художественный театр. 1909 год. Ивар Карено — В. И. Качалов — 33

«Анатэма» Л. Н. Андреева. Московский Художественный театр. 1909 год. Анатэма — В. И. Качалов, Давид Лейзер — А. Л. Вишневский — 35

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева. Московский Художественный театр. 1909 год. Ракитин — К. С. Станиславский, Наталья Петровна — О. Л. Книппер — 37

«Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского. Московский Художественный театр. 1910 год. Иван — В. И. Качалов — 39

«Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского. Московский Художественный театр. 1910 год. Снегирев — И. М. Москвин — 41

«Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского. Московский Художественный театр. 1910 год. Митя — Л. М. Леонидов — 43

«У жизни в лапах» К. Гамсуна. Московский Художественный театр. 1911 год. Блуменшен — Л. М. Леонидов, Баст — В. И. Качалов, Фру Гиле — О. Л. Книппер — 44

«Живой труп» Л. Н. Толстого. Московский Художественный театр. 1911 год. Федор Протасов — И. М. Москвин, князь Абрезков — К. С. Станиславский — 45

«Гамлет» В. Шекспира. Московский Художественный театр. 1911 год. Гамлет — В. И. Качалов, Гертруда — О. Л. Книппер — 46

«Гамлет» В. Шекспира. Московский Художественный театр. 1911 год. Офелия — О. В. Гзовская, Полоний — В. В. Лужский — 47

«Гамлет» В. Шекспира. 1921 год. Эскиз декорации И. Я. Гремиславского. Музей МХАТа — 49

«Провинциалка» И. С. Тургенева. Московский Художественный театр. 1912 год. Граф Любин — К. С. Станиславский, Дарья Ивановна — М. П. Лилина — 51

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера. Московский Художественный театр. 1913 год. Арган — К. С. Станиславский — 52

«Пер Гюнт» Г. Ибсена. Московский Художественный театр. 1912 год. Пер Гюнт — Л. М. Леонидов — 53

«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони. Московский Художественный театр. 1914 год. Мирандолина — О. В. Гзовская — 55

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Московский Художественный театр. 1914 год. Эскиз костюмов Б. М. Кустодиева. ГЦТМ им. Бахрушина — 57

«Село Степанчиково» Ф. М. Достоевского. Московский Художественный театр. 1917 год. Фома Опискин — И. М. Москвин — 63

«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Малый театр. 1911 год. Фамусов — К. Н. Рыбаков — 73

«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Малый театр. 1911 год. Сцена из спектакля — 75

«Привидения» Г. Ибсена. Малый театр. 1909 год. Фру Альвинг — М. Н. Ермолова — 79

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше. Малый театр. 1910 год. Сюзанна — Е. К. Лешковская, Фигаро — А. И. Южин — 83

«Без вины виноватые» А. Н. Островского. Малый театр. 1908 год. Галчиха — О. О. Садовская — 85

«На бойком месте» А. Н. Островского. Малый театр. 1915 год. Евгения — В. Н. Пашенная — 87

«Гроза» А. Н. Островского. Малый театр. 1911 год. Катерина — Е. Н. Рощина-Инсарова — 89

«Ревизор» Н. В. Гоголя. Александринский театр. 1900‑е годы. Городничий — В. Н. Давыдов — 93

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Александринский театр. 1909 год. Глумов — Ю. М. Юрьев — 95

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Александринский театр. 1909 год. Мамаева — М. Г. Савина — 103

«Доходное место» А. Н. Островского. Александринский театр. 1913 год. Юсов — К. А. Варламов, Вышневский — Ю. В. Корвин-Круковский — 105

«Шарф Коломбины» А. Шницлера. Театр «Дом интермедий». 1910 год. Эскиз костюма Арлекина Н. Н. Сапунова. Ленинградский Государственный театральный музей — 113

«Дон-Жуан» Ж.‑Б. Мольера. Александринский театр. 1910 год. Дон-Жуан — Ю. М. Юрьев — 116

{509} «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Александринский театр. 1917 год. Шприх. Эскиз костюма А. Я. Головина. ГЦТМ им. Бахрушина — 120

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Александринский театр. 1917 год. Нина. Эскиз костюма А. Я. Головина. ГЦТМ им. Бахрушина — 121

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Александринский театр. Неизвестный — И. Н. Певцов — 122

«Балаганчик» А. А. Блока. Постановка Вс. Э. Мейерхольда в зале Тенишевского училища. 1914 год — 123

«Чистилище святого Патрика» Кальдерона. Старинный театр. 1907 год. Эскиз И. Я. Билибина. Публикуется впервые (из архива Б. И. Ростоцкого) — 126

«Чистилище святого Патрика» Кальдерона. Старинный театр. 1907 год. Эскиз И. Я. Билибина. Публикуется впервые (из архива Б. И. Ростоцкого) — 127

«Три волхва» Н. Н. Евреинова. Старинный театр. 1907 год. Сцена флагеллантов — 129

«Игра о Робене и Марион». Старинный театр. 1907 год. Рыцарь. Эскиз М. В. Добужинского. Публикуется впервые (из архива Б. И. Ростоцкого) — 130

«Игра о Робене и Марион». Старинный театр. 1907 год. Рыцарь — Б. Х. Кастальский — 131

«Нынешние братья». Старинный театр. 1907 год. Эскиз В. А. Щуко. Публикуется впервые (из архива Б. И. Ростоцкого) — 133

«Сакунтала» Калидасы. Камерный театр. 1914 год. Эскиз декорации П. В. Кузнецова. ГЦТМ им. Бахрушина — 134

«Сакунтала» Калидасы. Камерный театр. 1914 год. Сакунтала — А. Г. Коонен — 135

«Фамира Кифаред» И. Ф. Анненского. Камерный театр. 1916 год. Сцена из спектакля — 137

Шарж Арнштама на В. В. Маяковского в роли Поэта в трагедии «Владимир Маяковский». 1913 год — 139

«Победа над солнцем» А. Е. Крученых. Первый в мире футуристов театр. 1913 год. Будетлянский силач. Эскиз К. С. Малевича. Ленинградский театральный музей — 140

«Победа над солнцем» А. Е. Крученых. Первый в мире футуристов театр. 1913 год. Эскиз декорации К. С. Малевича. Ленинградский театральный музей — 141

«Победа над солнцем» А. Е. Крученых. Первый в мире футуристов театр. 1913 год. Нерон. Эскиз К. С. Малевича. Ленинградский театральный музей — 141

Ф. А. Корш — 149

«Горькая судьбина» А. Ф. Писемского. Драматический театр А. А. Бренко. 1880 год. Лизавета — П. А. Стрепетова — 151

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова. Русский драматический театр Ф. А. Корша. 1901 год. Сцена из спектакля — 153

П. П. Гайдебуров — 155

«Вишневый сад» А. П. Чехова. Передвижной театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1907 год. Трофимов — П. П. Гайдебуров — 156

«Вишневый сад» А. П. Чехова. Передвижной театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1907 год. Раневская — Н. Ф. Скарская — 157

А. А. Санин — 161

Е. П. Карпов — 162

К. Н. Незлобии — 163

«Анфиса» Л. Н. Андреева. Театр Незлобина. 1910 год. Бабушка — Ю. В. Васильева, Анфиса — Е. Н. Рощина-Инсарова — 165

Ф. Ф. Комиссаржевский — 167

«Фауст» В. Гете. Театр Незлобина. 1912 год. Маргарита — В. Л. Юренева — 169

К. А. Марджанов — 171

«Женитьба» Н. В. Гоголя. Передвижной театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1916 год. Сцена из спектакля — 177

Н. Ф. Балиев — 193

Я. М. Волков — 194

Вл. Хенкин — 195

А. А. Менделевич — 196

Б. С. Борисов — 197

А. Р. Кугель — 198

К. Э. Гибшман — 199

«Ревизор» по М. Рейнхардту. Театр «Кривое зеркало» — 201

Пародия на «Ревизора» по Г. Крэгу. Театр «Кривое зеркало» — 201

О. Э. Озаровская — 203

Д. Г. Гутман — 205

А. Н. Вертинский — 206

В. Д. Поленов — 214

В. Д. Поленов. Речка. Эскиз декорации — 215

«Шемякин суд» Н. Попова. Бурмакинский крестьянский театр. 1911 год. Сцена из спектакля под открытым небом — 219

«Борис Годунов» А. С. Пушкина. Бурмакинский крестьянский театр. 1911 год. Келья в Чудовом монастыре — 219

А. Л. Дуров на арене — 229

В. Л. Дуров — 231

Плакат-афиша Владимира Леонидовича Дурова — 233

Клоуны Дмитрий и Сергей Альперовы — 234

Виталий Лазаренко — 235

Обложка программы цирка Чинизелли — 236

Организатор и арбитр чемпионатов борьбы И. В. Лебедев (дядя Ваня) — 237

Иван Поддубный — 238

«Понизовая вольница» («Стенька Разин»). Ателье А. Дранкова. 1908 год. Режиссер — В. Ромашков. Разин — Е. Петров-Краевский — 242

«Мертвые души». Т/Д А. Ханжонков. 1909 год. Режиссер — П. Чардынин. Чичиков — И. Камский — 243

«1812 год». Акционерное об‑во А. Ханжонкова и бр. Пате. 1912 год. Режиссеры — В. Гончаров, К. Ганзен, А. Уральский. Кадр «Вдова генерала Тучкова разыскивает труп мужа на Бородинском поле» — 245

«Жизнь за жизнь». Акционерное об‑во А. Ханжонкова. 1916 год. Режиссер — Е. Бауэр. Журов — И. Перестиани, Хромова — О. Рахманова, Муся — Л. Коренева, Ната — В. Холодная, князь Бартинский — В. Полонский — 253

{510} «Цветы запоздалые». Т/Д В. Венгеров и В. Гардин. 1917 год. Режиссер — Б. Сушкевич. Маруся — О. Бакланова, доктор Топорков — Б. Сушкевич — 259

«Портрет Дориана Грея». «Русская золотая серия». 1915 год. Режиссер — Вс. Мейерхольд. Лорд Генри — Вс. Мейерхольд — 261

«Пиковая дама». Т‑во И. Ермольева. 1916 год. Режиссер — Я. Протазанов. Германн — И. Мозжухин — 262

«Отец Сергий». Т‑во И. Ермольева. 1917 – 1918 годы. Режиссер — Я. Протазанов. Отец Сергий — И. Мозжухин — 263

Л. Пастернак. Портрет С. В. Рахманинова. 1916 г. ГТГ — 275

Р. Штерль. Портрет А. Н. Скрябина. 1911 г. ГЦММК им. Глинки — 279

С. С. Прокофьев. 1910 год. ГЦММК им. Глинки — 283

И. Ф. Стравинский. 1910‑е годы. Институт театра, музыки и кинематографии — 285

С. Н. Кругликов. 1900‑е годы (?). Институт театра, музыки и кинематографии — 289

В. Г. Каратыгин. 1910‑е годы (?). Институт театра, музыки и кинематографии — 291

Б. В. Асафьев. 1920‑е годы (?). Институт театра, музыки и кинематографии — 293

«Хованщина» М. П. Мусоргского. Мариинский театр. 1911 год. Досифей — Ф. И. Шаляпин. ГЦТМ им. Бахрушина — 317

«Хованщина» М. П. Мусоргского. Мариинский театр. 1911 год. Марфа — Е. И. Збруева. ГЦТМ им. Бахрушина — 319

«Каменный гость» А. С. Даргомыжского. Мариинский театр. 1917 год. Лепорелло — В. А. Лосский. ЛТМ — 320

«Кольцо Нибелунга» Р. Вагнера. Мариинский театр. 1907 год. Зигфрид — И. В. Ершов. ГЦТМ им. Бахрушина — 321

«Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Мариинский театр. 1909 год. Декорация к I акту А. Шервашидзе. ЛТМ — 323

«Парсифаль» Р. Вагнера. Народный дом. Петербург. 1915 год. Кундри — Ф. Литвин, Парсифаль — Н. Куклин. ЛТМ — 324

«Лоэнгрин» Р. Вагнера. Большой театр. Лоэнгрин — Л. В. Собинов. ГЦТМ им. Бахрушина — 325

А. Я. Головин. Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна из «Юдифи» А. Н. Серова. ГТГ — 327

«Лоэнгрин» Р. Вагнера. Большой театр. Эльза — А. В. Нежданова. ГЦТМ им. Бахрушина — 328

«Каменный гость» А. С. Даргомыжского. Мариинский театр. 1917 год. Дон Жуан — И. А. Алчевский. ЛТМ — 329

А. А. Санин. Париж. 1909 г. ЛТМ — 331

И. М. Лапицкий. Кон. 1910‑х годов. ГЦТМ им. Бахрушина — 337

В. А. Серов. Анна Павлова. Афиша «русских сезонов» в Париже. 1909 год — 343

«Дочь Гудулы» А. Симона. Большой театр. 1902 год. Эсмеральда — С. Федорова. ЛТМ — 346

«Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина. «Русские сезоны». 1909 год. Рене де Божанси — М. Фокин. ЛТМ — 348

«Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина. «Русские сезоны». 1909 год. Армида — А. Павлова. Раб — В. Нижинский. ЛТМ — 349

«Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова. «Русские сезоны». 1910 год. Сцена из спектакля. ЛТМ — 350

«Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина. «Русские сезоны». 1910 год. Гобелен. Эскиз декорации А. Н. Бенуа. ГТГ — 351

В. А. Серов. Портрет С. П. Дягилева. 1908 год. ГТГ — 353

«Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина. «Русские сезоны». 1909 год. Половчанин — А. Больм. ЛТМ — 354

«Жар-птица» И. Ф. Стравинского. «Русские сезоны». 1910 год. Жар-птица — Т. Карсавина. ГЦТМ им. Бахрушина — 355

«Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова. «Русские сезоны». 1910 год. Зобеида — Т. Карсавина. ЛТМ — 357

«Петрушка» И. Ф. Стравинского. «Русские сезоны». 1911 год. Эскиз костюма Арапа работы А. Н. Бенуа. Частное собрание — 359

«Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси. «Русские сезоны». 1912 год. Фавн — В. Ф. Нижинский — 360

«Испытание Дамиса» А. К. Глазунова. Мариинский театр. 1900 год. Изабелла — О. Преображенская, Дамис — П. Гердт — 367

Н. Н. Черепнин. 1910‑е годы. Институт театра, музыки и кинематографии — 371

«Весна священная» И. Ф. Стравинского. «Русские сезоны». 1913 год. «Народ». Эскиз костюма Н. К. Рериха. ГЦТМ им. Бахрушина — 376

«Весна священная» И. Ф. Стравинского. «Русские сезоны». 1913 год. «Великая священная пляска. Избранница». Рисунок В. Гросс — 377

Н. Ф. Монахов — 389

Автограф симфонической поэмы А. П. Скрябина «Прометей». ГЦММК им. Глинки — 401

Н. Я. Мясковский. 1910‑е годы. ГЦММК им. Глинки — 405

Н. К. Метнер. 1910‑е годы. ГЦММК им. Глинки — 413

Автограф из кантаты С. И. Танеева «По прочтении псалма», ч. III. ГЦММК им. Глинки — 427

А. Д. Кастальский. 1910‑е годы. ГЦММК им. Глинки — 429

Автограф из поэмы С. В. Рахманинова «Колокола», ч. II. ГЦММК им. Глинки — 435

А. И. Зилоти. 1910‑е годы (?). ГЦММК им. Глинки — 452

К. С. Сараджев. 1900‑е годы (?). ГЦММК им. Глинки — 462

Н. А. Малько. 1909 год. Институт театра, музыки и кинематографии — 465

В. И. Сафонов. 1900‑е годы. ГЦММК им. Глинки — 466

А. Б. Гольденвейзер. 1910‑е годы (?). Музей-квартира А. Б. Гольденвейзера (филиал ГЦММК им. Глинки) — 469

К. Н. Игумнов. 900‑е годы (?). ГЦММК им. Глинки — 470

Л. С. Ауэр. Музей-квартира А. Б. Гольденвейзера (филиал ГЦММК им. Глинки) — 471

В. А. Серов. Портрет А. П. Нурока. ГТГ — 477

В. В. Держановский. 1910‑е годы. ГЦММК им. Глинки — 481

В. В. Панина. 900‑е годы. ГЦТМ им. Бахрушина — 487

А. Д. Вяльцева. 1912 год. ГЦТМ им. Бахрушина — 488

Н. В. Плевицкая. 1916 год. ГЦТМ им. Бахрушина 489

1. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 252. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Архив А. М. Горького», т. IX. М., стр. 43. [↑](#footnote-ref-3)
3. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 167. [↑](#footnote-ref-4)
4. Там же, стр. 168. [↑](#footnote-ref-5)
5. «Куда мы идем?». СПб., 1910, стр. 78. [↑](#footnote-ref-6)
6. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 88. [↑](#footnote-ref-7)
7. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 47, стр. 58. [↑](#footnote-ref-8)
8. Там же, стр. 134. [↑](#footnote-ref-9)
9. В. Воровский. Литературная критика. М., 1971, стр. 263. [↑](#footnote-ref-10)
10. См. кн.: Н. Г. Зограф. Малый театр в конце XIX – начале XX века. М., 1966, стр. 401 – 402. [↑](#footnote-ref-11)
11. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952, стр. 152. [↑](#footnote-ref-12)
12. Л. Гуревич. Возрожденный «Ревизор». — «Слово», 7 января 1909 г. [↑](#footnote-ref-13)
13. К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 7. М., 1960, стр. 416. [↑](#footnote-ref-14)
14. Ю. К. Герасимов. Театральный модернизм и Островский. — В сб.: «А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX – XX веков». Л., 1974, стр. 251. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Русская литература конца XIX – начала XX века. 1901 – 1907». М., 1971, стр. 130. [↑](#footnote-ref-16)
16. Цит. по кн.: А. Я. Таиров. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970, стр. 17. [↑](#footnote-ref-17)
17. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7. М., 1960, стр. 353. [↑](#footnote-ref-18)
18. Там же, стр. 347. [↑](#footnote-ref-19)
19. Из письма Вл. И. Немировича-Данченко — К. С. Станиславскому, 8 – 10 июня 1905 г. — Музей МХАТ, ф. Н.‑Д., № 1614. [↑](#footnote-ref-20)
20. Там же. [↑](#footnote-ref-21)
21. Из выступления К. С. Станиславского на открытии Театра-студии на Поварской. — «Театр и искусство», 1905, № 21, стр. 335. [↑](#footnote-ref-22)
22. Музей МХАТ, архив К. С., № 1093. [↑](#footnote-ref-23)
23. Режиссерский экземпляр «Горя от ума» Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского (1905). — Архив Музея МХАТ, ф. Н.‑Д. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Московский еженедельник», 1906, № 21, стр. 46. [↑](#footnote-ref-25)
25. «Московские ведомости», 29 сентября 1906 г. [↑](#footnote-ref-26)
26. «С.‑Петербургские ведомости», 3 мая 1907 г. [↑](#footnote-ref-27)
27. «Современный мир», 1907, май, стр. 61. [↑](#footnote-ref-28)
28. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1622. [↑](#footnote-ref-29)
29. Н. Эфрос. Московский Художественный театр, 1898 – 1923. М., 1924, стр. 162. [↑](#footnote-ref-30)
30. Там же. [↑](#footnote-ref-31)
31. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 307. [↑](#footnote-ref-32)
32. К. С. Станиславский. Режиссерский экземпляр «Драмы жизни» К. Гамсуна. — Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-33)
33. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 309. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же, стр. 310. [↑](#footnote-ref-35)
35. Там же, т. 7, стр. 364. [↑](#footnote-ref-36)
36. «Театр и искусство», 1907, № 19, стр. 321 – 322. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Речь», 6 мая 1907 г. [↑](#footnote-ref-38)
38. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 322. [↑](#footnote-ref-39)
39. «Театр», 1907, № 131, стр. 14. [↑](#footnote-ref-40)
40. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 380. [↑](#footnote-ref-41)
41. Там же, т. 5, стр. 365. [↑](#footnote-ref-42)
42. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5, стр. 405 – 415. [↑](#footnote-ref-43)
43. Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко. — «Русское слово», 8 ноября 1908 г. [↑](#footnote-ref-44)
44. Там же. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Слово», 7 января 1909 г. [↑](#footnote-ref-46)
46. Вл. И. Немирович-Данченко. Вступительная беседа об «Анатэме». — Музей МХАТ, ф. Н.‑Д., № 13. [↑](#footnote-ref-47)
47. «Обозрение театров», 25 октября 1909 г. [↑](#footnote-ref-48)
48. Н. Эфрос. Московский Художественный театр, стр. 181 – 182. Отметим, что подобное решение «пляски нищих» позже найдет свое развитие в постановке Евг. Вахтангова «Гадибук». [↑](#footnote-ref-49)
49. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 421. [↑](#footnote-ref-50)
50. А. Блок. Сочинения в двух томах, т. 2. М., 1955, стр. 438. [↑](#footnote-ref-51)
51. Письма Александра Блока к родным, т. 1. Л., 1927, стр. 193. [↑](#footnote-ref-52)
52. А. Блок. Сочинения, т. 2, стр. 616. [↑](#footnote-ref-53)
53. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 414. [↑](#footnote-ref-54)
54. К комментариях к «Моей жизни в искусстве», вышедшей в 1962 году в изд‑ве «Искусство», сказано: «Приглашение Крэга оказалось случайным эпизодом в истории МХТ» (стр. 558). [↑](#footnote-ref-55)
55. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 326. [↑](#footnote-ref-56)
56. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 414. [↑](#footnote-ref-57)
57. Режиссерские замечания Станиславского к комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне» (1909). — Музей МХАТ, архив К. С., стр. 1, 5, 10. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Голос Москвы», 10 декабря 1909 г. [↑](#footnote-ref-59)
59. Вл. И. Немирович-Данченко. Режиссерский экземпляр пьесы «На всякого мудреца довольно простоты». — Архив Музея МХАТ, № 85, л. 1. [↑](#footnote-ref-60)
60. «Речь», 3 мая 1911 г. [↑](#footnote-ref-61)
61. «Киевская мысль», 23 ноября 1910 г. [↑](#footnote-ref-62)
62. «Речь», 16 октября 1910 г. [↑](#footnote-ref-63)
63. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 488. [↑](#footnote-ref-64)
64. Там же, стр. 489. [↑](#footnote-ref-65)
65. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 489. [↑](#footnote-ref-66)
66. «Киевская мысль», 8 марта 1911 г. [↑](#footnote-ref-67)
67. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 482. [↑](#footnote-ref-68)
68. Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1936, стр. 371. [↑](#footnote-ref-69)
69. Там же, стр. 371 – 372. [↑](#footnote-ref-70)
70. «Сибирская жизнь», 2 ноября 1911 г. [↑](#footnote-ref-71)
71. Там же. [↑](#footnote-ref-72)
72. «Гамлет». Режиссерская экспозиция (1908 – 1911 гг.) (запись беседы 16 апреля 1909 г.). — Музей МХАТ, архив К. С., № 1278. [↑](#footnote-ref-73)
73. К. С. Станиславский. Замечания по спектаклю «Гамлет». — Архив К. С., № 1285. [↑](#footnote-ref-74)
74. К. С. Станиславский. Беседа о «Гамлете» с труппой МХТ 23 марта 1811 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 1291 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-75)
75. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1 стр. 346. [↑](#footnote-ref-76)
76. Н. Н. Чушкин. Гамлет — Качалов. М., 1966, стр. 165. [↑](#footnote-ref-77)
77. Там же, стр. 347. [↑](#footnote-ref-78)
78. См.: Там же, стр. 102 – 103. [↑](#footnote-ref-79)
79. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 340. [↑](#footnote-ref-80)
80. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 355. [↑](#footnote-ref-81)
81. «Речь», 27 апреля 1912 г. [↑](#footnote-ref-82)
82. «Театр и искусство», 1913, № 14, стр. 320. [↑](#footnote-ref-83)
83. «Рампа и жизнь», 1913, № 13, стр. 5. [↑](#footnote-ref-84)
84. «Русское слово», 22 сентября 1913 г. [↑](#footnote-ref-85)
85. «Русское слово», 28 сентября 1913 г. [↑](#footnote-ref-86)
86. «Голос Москвы», 25 сентября 1913 г. [↑](#footnote-ref-87)
87. «Русские ведомости», 24 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-88)
88. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 584 – 585. [↑](#footnote-ref-89)
89. Архив К. С., № 11476. [↑](#footnote-ref-90)
90. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5, стр. 527. [↑](#footnote-ref-91)
91. Там же, стр. 522. [↑](#footnote-ref-92)
92. Там же, стр. 525. [↑](#footnote-ref-93)
93. «Театральная газета», 9 февраля 1914 г. [↑](#footnote-ref-94)
94. «Обозрение театров», 6 февраля 1914 г. [↑](#footnote-ref-95)
95. «Речь», 23 февраля 1914 г. [↑](#footnote-ref-96)
96. «Биржевые ведомости», 31 марта 1914 г. [↑](#footnote-ref-97)
97. «Речь», 19 марта 1914 г. [↑](#footnote-ref-98)
98. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 602 – 603. [↑](#footnote-ref-99)
99. «Театр», 30 октября 1914 г. [↑](#footnote-ref-100)
100. «Театр», 5 декабря 1914 г. [↑](#footnote-ref-101)
101. «Новости сезона», 6 декабря 1914 г. [↑](#footnote-ref-102)
102. Там же. [↑](#footnote-ref-103)
103. «Речь», 7 апреля 1915 г. [↑](#footnote-ref-104)
104. «Речь», 28 марта 1915 г. [↑](#footnote-ref-105)
105. «Новости сезона», 28 марта 1915 г. [↑](#footnote-ref-106)
106. «Русское слово», 17 сентября 1915 г. [↑](#footnote-ref-107)
107. «Утро России», 17 сентября 1915 г. [↑](#footnote-ref-108)
108. Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. II. М., 1954, стр. 328. [↑](#footnote-ref-109)
109. Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. II, стр. 328. [↑](#footnote-ref-110)
110. А. Блок. Собрание сочинений. Л., 1936, т. 10, стр. 91. [↑](#footnote-ref-111)
111. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 630. [↑](#footnote-ref-112)
112. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 630. [↑](#footnote-ref-113)
113. А. Блок. Собрание сочинений, т. 9, стр. 81, 83. [↑](#footnote-ref-114)
114. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 619. [↑](#footnote-ref-115)
115. Там же, стр. 629. [↑](#footnote-ref-116)
116. Из письма А. Н. Бенуа — К. С. Станиславскому, 26 декабря 1916 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 2522. [↑](#footnote-ref-117)
117. «Село Степанчиково». Мысли и замечания К. С. Станиславского. Наблюдения и заметки на репетициях, 1916 г. (записаны В. М. Бебутовым). — Музей МХАТ архив К. С., № 1389, л. 2. [↑](#footnote-ref-118)
118. Там же, л. 116. [↑](#footnote-ref-119)
119. Из письма Вл. И. Немировича-Данченко — К. С. Станиславскому, 25 сентября 1917 г. — Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1723. [↑](#footnote-ref-120)
120. А. И. Южин-Сумбатов. — Вл. И. Немировичу-Данченко, 3 июля 1917 г. — В кн.: «Ежегодник Малого театра. 1955 – 1956». М., 1961, стр. 171. [↑](#footnote-ref-121)
121. А. И. Южин-Сумбатов. Записи. Письма. Статьи. М., 1951, стр. 126. [↑](#footnote-ref-122)
122. А. И. Южин-Сумбатов. Указ. соч., стр. 135. [↑](#footnote-ref-123)
123. Там же, стр. 129, 131. [↑](#footnote-ref-124)
124. Там же, стр. 138, 139. [↑](#footnote-ref-125)
125. Там же, стр. 140, 141. [↑](#footnote-ref-126)
126. Там же, стр. 155, 128 – 129. [↑](#footnote-ref-127)
127. Там же, стр. 142 – 143. [↑](#footnote-ref-128)
128. Эм. Бескин. Московские письма. — «Театр и искусство», 1911, № 18, стр. 373. [↑](#footnote-ref-129)
129. А. И. Южин-Сумбатов. Указ. соч., стр. 352. [↑](#footnote-ref-130)
130. Там же, стр. 353. [↑](#footnote-ref-131)
131. Н. Г. Зограф. Малый театр в конце XIX – начале XX века. М., 1966, стр. 531. [↑](#footnote-ref-132)
132. А. И. Южин-Сумбатов. Указ. соч., стр. 439, 460. [↑](#footnote-ref-133)
133. П. Марков. История моего театрального современника. — «Театр», 1968, № 8, стр. 69. [↑](#footnote-ref-134)
134. А. И. Южин-Сумбатов. Указ. соч., стр. 129. [↑](#footnote-ref-135)
135. Н. Эфрос. Московские театры. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1910», вып. IV, стр. 179, 172. [↑](#footnote-ref-136)
136. В. А. Теляковский. Воспоминания. Л.‑М., 1965, стр. 110. [↑](#footnote-ref-137)
137. А. И. Южин-Сумбатов. Указ. соч., стр. 138. [↑](#footnote-ref-138)
138. А. И. Сумбатов. Полное собрание сочинений, т. 4. М., 1910, стр. 451, 488. [↑](#footnote-ref-139)
139. А. И. Сумбатов. Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 441. [↑](#footnote-ref-140)
140. Там же, стр. 477, 491. [↑](#footnote-ref-141)
141. Н. Эфрос. Москва. Малый театр. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1913», вып. II, стр. 96. [↑](#footnote-ref-142)
142. Там же, стр. 93. [↑](#footnote-ref-143)
143. Н. Эфрос. Московские театры. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1910», вып. IV, стр. 181, 182. [↑](#footnote-ref-144)
144. Н. Эфрос. Московские театры. — В кн.: «Ежегодник императорских театров», вып. II, стр. 151. [↑](#footnote-ref-145)
145. Н. Г. Зограф. Указ. соч., стр. 467. [↑](#footnote-ref-146)
146. Н. Эфрос. Москва. Малый театр. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1913», вып. II, стр. 89. [↑](#footnote-ref-147)
147. Там же, стр. 88. [↑](#footnote-ref-148)
148. Там же, стр. 84. [↑](#footnote-ref-149)
149. А. И. Южин-Сумбатов. Указ. соч., стр. 158, 165. [↑](#footnote-ref-150)
150. Вас. Сахновский. «Студия», 1911, № 10, стр. 6. [↑](#footnote-ref-151)
151. П. Марков. История моего театрального современника, стр. 67. [↑](#footnote-ref-152)
152. В. Н. Пашенная. Ступени творчества. М., 1964, стр. 172, 173. [↑](#footnote-ref-153)
153. В. Н. Пашенная. Указ. соч., стр. 172. [↑](#footnote-ref-154)
154. См.: «Ежегодник императорских театров, 1909», вып. IV; «Ежегодник императорских театров, 1910», вып. I. [↑](#footnote-ref-155)
155. Цит. по кн.: Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962, стр. 256. [↑](#footnote-ref-156)
156. Як. Львов. Малый театр, — «Рампа и жизнь», 1911, № 38, стр. 8. [↑](#footnote-ref-157)
157. Малый театр. «На бойком месте». — «Театральная газета», 1915, № 38, стр. 5. [↑](#footnote-ref-158)
158. Як. Львов. Малый театр. — «Рампа и жизнь», 1912, № 38, стр. 7. [↑](#footnote-ref-159)
159. Н. Эфрос. Москва. Малый театр. — «Ежегодник императорских театров, 1913», вып. II, стр. 74. [↑](#footnote-ref-160)
160. Н. Г. Зограф. Указ. соч., стр. 418. [↑](#footnote-ref-161)
161. Ф. Комиссаржевский. «Огненное кольцо». — «Рампа и жизнь», 1913, № 47, стр. 14. [↑](#footnote-ref-162)
162. Н. Г. Зограф. Указ. соч., стр. 408, 418, 417. [↑](#footnote-ref-163)
163. А. И. Южин-Сумбатов. Указ. соч., стр. 152. [↑](#footnote-ref-164)
164. Н. Эфрос. Москва. Драма. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1912», вып. IV, стр. 116. [↑](#footnote-ref-165)
165. П. Марков. История моего театрального современника, стр. 65, 71. [↑](#footnote-ref-166)
166. Ф. Н. Каверин. Воспоминания и театральные рассказы. М., 1964, стр. 51. [↑](#footnote-ref-167)
167. Там же, стр. 41. [↑](#footnote-ref-168)
168. А. В. Луначарский. Социализм и искусство. — В сб. «Театр. Книга о новом театре». СПб., 1908, стр. 35. [↑](#footnote-ref-169)
169. П. А. Марков. Театральные портреты. М.‑Л., 1939, стр. 64. [↑](#footnote-ref-170)
170. Н. Эфрос. Москва. Малый театр. — В кн.: «Ежегодник императорских театров. 1913». вып. II, стр. 90. [↑](#footnote-ref-171)
171. «Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников». М., 1955, стр. 214. [↑](#footnote-ref-172)
172. Н. Эфрос. Московские театры. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1909», вып. VI – VII, стр. 102 – 103. [↑](#footnote-ref-173)
173. Там же. стр. 104. [↑](#footnote-ref-174)
174. «Мария Николаевна Ермолова…», стр. 218. [↑](#footnote-ref-175)
175. П. Марков. История моего театрального современника, стр. 71. [↑](#footnote-ref-176)
176. См.: «Ответы на анкету Театральной секции Российской академии художественных наук по психологии актерского творчества». — «Театральный альманах». М., 1947, кн. 7. [↑](#footnote-ref-177)
177. П. А. Марков. Театральные портреты, стр. 70. [↑](#footnote-ref-178)
178. Критик А. Р. Кугель указывает на «необыкновенное благородство ее искусства» (А. Р. Кугель. Театральные портреты. Л., 1967, стр. 124). Другой критик пишет, что Ермолова откликалась только на «*благородные* ноты» («Театр и искусство», 1910, № 5, стр. 103). [↑](#footnote-ref-179)
179. П. Марков. История моего театрального современника, стр. 71. [↑](#footnote-ref-180)
180. Там же, стр. 72. [↑](#footnote-ref-181)
181. Н. Д. Волков. Театральные вечера. М., 1966, стр. 267. [↑](#footnote-ref-182)
182. А. И. Южин-Сумбатов. Указ. соч., стр. 529. [↑](#footnote-ref-183)
183. Н. Эфрос. Москва. Малый театр. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1913», вып. VI, стр. 141. [↑](#footnote-ref-184)
184. Вл. Филиппов. Сценический мир Лешковской. — «Театр», 1965, № 9, стр. 103. [↑](#footnote-ref-185)
185. Н. Эфрос. Москва. Малый театр. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1910», вып. VIII, стр. 117. [↑](#footnote-ref-186)
186. Там же. [↑](#footnote-ref-187)
187. Эм. Бескин. Московские письма. — «Театр и искусство», 1910, № 42, стр. 781; № 47, стр. 900. [↑](#footnote-ref-188)
188. Вл. Филиппов. Сценический мир Лешковской, стр. 103. [↑](#footnote-ref-189)
189. Н. Д. Волков. Театральные вечера, стр. 267. [↑](#footnote-ref-190)
190. Вл. Филиппов. Сценический мир Лешковской, стр. 105. [↑](#footnote-ref-191)
191. П. Марков. История моего театрального современника, стр. 72. [↑](#footnote-ref-192)
192. Там же, стр. 73 – 74. [↑](#footnote-ref-193)
193. С. Дурылин. Ольга Осиповна Садовская. М.‑Л., 1947, стр. 27. [↑](#footnote-ref-194)
194. П. Марков. История моего театрального современника, стр. 74. [↑](#footnote-ref-195)
195. Эм. Бескин. Московские письма. — «Театр и искусство», 1910, № 31, стр. 582. [↑](#footnote-ref-196)
196. Ф. Н. Каверин. Указ. соч., стр. 43 – 44. [↑](#footnote-ref-197)
197. Вл. Филиппов. Актер Южин. М.‑Л., 1941, стр. 96. [↑](#footnote-ref-198)
198. Там же, стр. 62. [↑](#footnote-ref-199)
199. Н. Крашенинников. Железный рыцарь сцены. — В кн.: «Галерея сценических деятелей», т. 2, М., 1916, стр. 77. [↑](#footnote-ref-200)
200. Там же, стр. 76. [↑](#footnote-ref-201)
201. П. Марков. История моего театрального современника, стр. 75. [↑](#footnote-ref-202)
202. Як. Львов. Малый театр. — «Рампа и жизнь», 1910, № 39, стр. 641. [↑](#footnote-ref-203)
203. Эм. Бескин. Московские письма. — «Театр и искусство», 1910, № 39, стр. 719. [↑](#footnote-ref-204)
204. Н. Эфрос. Московские театры. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1909», вып. VI – VII, стр. 105. [↑](#footnote-ref-205)
205. С. Дурылин. А. А. Остужев. — «Ежегодник Малого театра, 1953 – 1954». М., 1956, стр. 503. [↑](#footnote-ref-206)
206. М. С. Нароков. Биография моего поколения. М., 1956, стр. 279. [↑](#footnote-ref-207)
207. Н. Эфрос. Москва. Малый театр. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1911», вып. V, стр. 104. [↑](#footnote-ref-208)
208. М. Волошин. Театры. Малый (раздел: Москва). — «Русская художественная летопись», март, 1911, стр. 81. [↑](#footnote-ref-209)
209. М. Юрьев. На ложном пути. — «Рампа и жизнь», 1910, № 11, стр. 175. [↑](#footnote-ref-210)
210. Там же, стр. 175. [↑](#footnote-ref-211)
211. И. Джонсон. Московские письма. — «Театр и искусство», 1917, № 47, стр. 786. [↑](#footnote-ref-212)
212. Як. Львов. «Гроза». — «Рампа и жизнь», 1911, № 36, стр. 11. [↑](#footnote-ref-213)
213. Н. Эфрос. Московские театры. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1910», вып. II, стр. 155. [↑](#footnote-ref-214)
214. Як. Львов. Указ. статья, стр. 111. [↑](#footnote-ref-215)
215. Там же. [↑](#footnote-ref-216)
216. Николай Зборовский. Б. Н. Рощина-Инсарова… — «Рампа и жизнь», 1913, № 19, стр. 10. [↑](#footnote-ref-217)
217. А. И. Южин-Сумбатов. Докладная записка… В. А. Теляковскому. — В кн.: «Ежегодник Малого театра. 1955 – 1956», стр. 211 – 212. [↑](#footnote-ref-218)
218. А. И. Южин-Сумбатов. Записи. Письма. Статьи, стр. 164 – 165. [↑](#footnote-ref-219)
219. Там же, стр. 164. [↑](#footnote-ref-220)
220. L. M. Малый театр. «Стакан воды». — «Рампа и жизнь», 1915, № 49, стр. 11. [↑](#footnote-ref-221)
221. Н. Г. Зограф. Указ. соч., стр. 508. [↑](#footnote-ref-222)
222. См. в кн.: Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 320. [↑](#footnote-ref-223)
223. А. И. Южин-Сумбатов. Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко от 3 июля 1917 г. — В кн.: «Ежегодник Малого театра. 1955 – 1956», стр. 170. [↑](#footnote-ref-224)
224. Н. Г. Зограф справедливо указывает, что «постановка “Саломеи” должна быть воспринята в ряду пьес, ранее запрещенных цензурой и теперь получивших доступ на сцену» (указ. соч., стр. 528), т. е. театр снова занял позицию внешнего отклика на события времени. [↑](#footnote-ref-225)
225. Цит. по статье: Т. Князевская. А. И. Южин-Сумбатов и советский Малый театр. — В кн.: «Ежегодник Малого театра. 1955 – 1956», стр. 39. [↑](#footnote-ref-226)
226. А. Южин-Сумбатов. Воспоминания, записи, статьи, письма. М.‑Л., 1941, стр. 241. [↑](#footnote-ref-227)
227. Д. Золотницкий. Малый театр и революция. — «Театр», 1974, № 10, стр. 20, 21. [↑](#footnote-ref-228)
228. В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая, 1891 – 1917. М., 1968, стр. 196. [↑](#footnote-ref-229)
229. А. Кугель. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1910, № 47, стр. 902 – 904. [↑](#footnote-ref-230)
230. А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.‑М., 1960, стр. 122. [↑](#footnote-ref-231)
231. А. Смирнова. В Студии на Бородинской. — В кн.: «Встречи с Мейерхольдом». М., 1967, стр. 104. [↑](#footnote-ref-232)
232. В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая, стр. 288. [↑](#footnote-ref-233)
233. Александр Койранский. «Гроза» (Малый театр). — «Утро России», 1 сентября 1911 г. [↑](#footnote-ref-234)
234. Homo novus (А. Р. Кугель). Заметки. — «Театр и искусство», 1916, № 3, стр. 63. [↑](#footnote-ref-235)
235. Я. О. Малютин. Актеры моего поколения. Л.‑М., 1959, стр. 232. [↑](#footnote-ref-236)
236. В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая, стр. 297. [↑](#footnote-ref-237)
237. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 247. [↑](#footnote-ref-238)
238. П. П. Гнедич. О В. П. Далматове. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1914», вып. II, стр. 54. [↑](#footnote-ref-239)
239. Подробнее о спектаклях Вс. Э. Мейерхольда в Александринском театре см.: К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. [↑](#footnote-ref-240)
240. Неизданные воспоминания М. Г. Савиной. — В сб.: «Театральное наследство». М., 1956, стр. 521 – 522. [↑](#footnote-ref-241)
241. «И. Н. Потапенко о своем “Жулике”». — «Петербургская газета», 26 января 1911 г. [↑](#footnote-ref-242)
242. Э. А. Старк (Зигфрид). Обзор сезона 1912 – 1913 гг. С.‑Петербург. Александринский театр. — В кн.: «Ежегодник императорских театров, 1913», вып. IV, стр. 105. [↑](#footnote-ref-243)
243. См.: Н. И. Комаровская. Виденное и пережитое. Из воспоминаний актрисы. Л.‑М., 1965, стр. 106 – 112. [↑](#footnote-ref-244)
244. Л. Г. Александринский театр. — «Вечернее время», 15 декабря 1912 г. [↑](#footnote-ref-245)
245. Н. Россовский. Театральный курьер. Александринский театр. — «Петербургский листок», 27 ноября 1912 г. [↑](#footnote-ref-246)
246. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, рук. отд., ф. 317, № 229719. [↑](#footnote-ref-247)
247. Константин Державин. Эпохи Александринской сцены. Л., 1932, стр. 161. [↑](#footnote-ref-248)
248. А. Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 7. М.‑Л., 1963, стр. 186. [↑](#footnote-ref-249)
249. «Литературное наследство», т. 72. М., 1965, стр. 547. [↑](#footnote-ref-250)
250. Николай Волков. Театр в эпоху крушения монархии. — В сб.: «Сто лет. Александринский театр — театр Госдрамы». Л., 1932, стр. 356. [↑](#footnote-ref-251)
251. См.: А. Я. Альтшуллер. Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968, стр. 285 – 286. [↑](#footnote-ref-252)
252. В кн.: «История советского театра, 1917 – 1921», т. 1. Л., 1933, стр. 3 – 80. [↑](#footnote-ref-253)
253. Ф. А. Головин — комиссар над быв. Министерством двора, в подчинении которого оставались быв. императорские театры. [↑](#footnote-ref-254)
254. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, рук. отд., ф. 285, тет. 65. [↑](#footnote-ref-255)
255. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, рук. отд. сектора источниковедения, тет. Е. П. Студенцова. [↑](#footnote-ref-256)
256. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 168. [↑](#footnote-ref-257)
257. См.: Вс. Мейерхольд. О театре. СПб., 1913, стр. 143 – 144. [↑](#footnote-ref-258)
258. «Аполлон». 1910, № 4, стр. 26 – 27. [↑](#footnote-ref-259)
259. «Аполлон», 1913, № 1, стр. 42. [↑](#footnote-ref-260)
260. А. Блок. Собрание сочинений, т. 3. М.‑Л., 1960, стр. 296. [↑](#footnote-ref-261)
261. Вс. Мейерхольд. О театре, стр. 145. [↑](#footnote-ref-262)
262. Там же. [↑](#footnote-ref-263)
263. Там же, стр. 99. [↑](#footnote-ref-264)
264. А. Блок. Собрание сочинений, т. 5, 1962, стр. 270. [↑](#footnote-ref-265)
265. Вс. Мейерхольд. О театре, стр. 168. [↑](#footnote-ref-266)
266. Ст. Пшибышевский. Полное собрание сочинений, т. V. М., 1909, стр. 219. [↑](#footnote-ref-267)
267. Вс. Мейерхольд. О театре, стр. 167. [↑](#footnote-ref-268)
268. См.: сб. «Н. Сапунов». М., 1916, стр. 63. [↑](#footnote-ref-269)
269. См.: М. В. Алпатов, Е. А. Гунст. Николай Николаевич Сапунов. М., 1965, стр. 34. [↑](#footnote-ref-270)
270. Цит. по кн.: Николай Волков. Мейерхольд, т. II. М.‑Л., 1929, стр. 127 – 128. [↑](#footnote-ref-271)
271. «Маски», 1913 – 1914, № 2, стр. 52. [↑](#footnote-ref-272)
272. В спектакле участвовали литераторы В. Пяст, М. Кузмин, В. Княжнин и др. [↑](#footnote-ref-273)
273. Николай Волков. Мейерхольд, т. II, стр. 244. [↑](#footnote-ref-274)
274. Первая статья «Балаган», уже цитированная выше, была написана в 1912 году и впервые напечатана в сборнике статей Вс. Э. Мейерхольда «О театре». Вторая статья под тем же названием, написанная Мейерхольдом совместно с Ю. Бонди, появилась в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 2). [↑](#footnote-ref-275)
275. Датированная 1910 годом, статья была опубликована в сб. «О театре». [↑](#footnote-ref-276)
276. Опубликована в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1916, № 2 – 3). [↑](#footnote-ref-277)
277. Вс. Мейерхольд. О театре, стр. 97 – 98. [↑](#footnote-ref-278)
278. Там же, стр. 98. [↑](#footnote-ref-279)
279. Там же. [↑](#footnote-ref-280)
280. Ю. Юрьев. Записки. Л.‑М., 1948, стр. 525. [↑](#footnote-ref-281)
281. Вс. Мейерхольд. О театре, стр. 172. [↑](#footnote-ref-282)
282. А. Н. Бенуа соучаствовал как режиссер в постановке «Каменного гостя» (с Вл. И. Немировичем-Данченко), «Пира во время чумы» и «Моцарта и Сальери» (с К. С. Станиславским). Одновременно он был художником этого пушкинского спектакля МХТ (1915). [↑](#footnote-ref-283)
283. Спустя много лет после премьеры «Дон-Жуана», работая над восстановлением постановки в 1930‑х годах, Вс. Э. Мейерхольд очень большое внимание уделял арапчатам. Мейерхольд не только многократно повторяя, например, эпизод раскатывания ковра, выносимого арапчатами на сцену (его надо было бросить на просцениум так, чтобы он сразу же раскатился, покрыв передний край сцены), добиваясь безукоризненности выполнения, но и сам поднимался на подмостки, наглядно демонстрируя мальчикам, изображавшим арапчат, приемы «игры с ковром». [↑](#footnote-ref-284)
284. Вс. Мейерхольд. О театре, стр. 127. [↑](#footnote-ref-285)
285. Цит. по кн.: Николай Волков. Мейерхольд, т. II, стр. 140. [↑](#footnote-ref-286)
286. В режиссерской экспликации Вс. Э. Мейерхольда к «Дон-Жуану» мы читаем: «Акт IV (ночь)… комната Дон-Жуана, где левая часть скрыта за большой занавеской (оттуда выходы действ, лиц), а правая часть: большое окно открывающее звездную ночь» (сб. «Александр Яковлевич Головин». Л.‑М., 1960, стр. 160). [↑](#footnote-ref-287)
287. В той же экспликации было сказано: «… 1‑й акт очень хочется сделать радостным, светлым, торжественным, солнечным… Акт V (вечер)… К концу 3‑го явления 2‑й план затемнить для того, чтобы на фоне темного (быть может, даже облачного) неба сделать более эффектной сцену сгорания и зигзаг молнии при ударе грома в финале». — См. там же, стр. 159 – 160. [↑](#footnote-ref-288)
288. Вс. Э. Мейерхольд писал в книге «О театре»: «Слишком ясно, что для Мольера Дон-Жуан — марионетка, надобная автору лишь для того, чтобы свести счеты с толпой бесчисленных своих врагов. Дон-Жуан для Мольера — лишь носитель масок» (стр. 162). [↑](#footnote-ref-289)
289. «Звезда», 23 декабря 1910 г. [↑](#footnote-ref-290)
290. Из выступления Н. П. Акимова на вечере памяти Вс. Э. Мейерхольда в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии 2 марта 1964 г. (стенограмма). [↑](#footnote-ref-291)
291. «Любовь к трем апельсинам», 1916, № 2 – 3, стр. 109. [↑](#footnote-ref-292)
292. Там же, стр. 112. [↑](#footnote-ref-293)
293. Цит. по кн.: Николай Волков. Мейерхольд, т. II, стр. 414. [↑](#footnote-ref-294)
294. См.: В. Н. Соловьев. А. Я. Головин как театральный мастер. — «Аполлон», 1917, № 1, стр. 24 – 30. [↑](#footnote-ref-295)
295. Вс. Мейерхольд. О театре, стр. 167 – 168. [↑](#footnote-ref-296)
296. В. Э. Мейерхольд. Наброски к постановке «Маскарада» (рукопись). — Фонд Мейерхольда в ЦГАЛИ. [↑](#footnote-ref-297)
297. Там же. [↑](#footnote-ref-298)
298. Ю. Юрьев. Записки, стр. 640. [↑](#footnote-ref-299)
299. «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1 – 2 – 3, стр. 118. [↑](#footnote-ref-300)
300. «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 1, стр. 62. [↑](#footnote-ref-301)
301. Характерно, что в изданном уже в 1926 году каталоге Музея Театра им. Вс. Мейерхольда, в разделе, посвященном спектаклю «Зори» Э. Верхарна, который был первым спектаклем провозглашенной Мейерхольдом в 1920 году программы так называемого «Театрального Октября», специально отмечалось, что «первым опытом оформления сценической площадки под знаком конструктивизма было возведение моста для второй части блоковской “Незнакомки” на свободной от театральных элементов площадке “тенишевской аудитории” в Петрограде, в 1914 году…» [↑](#footnote-ref-302)
302. Н. Н. Евреинов. Театр как таковой. М., 1923, стр. 27. [↑](#footnote-ref-303)
303. Н. Н. Евреинов. Pro scena sua. [Пг.], 1915, стр. 72. [↑](#footnote-ref-304)
304. См.: Э. Старк. Старинный театр. Пб., 1922, стр. 37. [↑](#footnote-ref-305)
305. С. Маковский. Страницы художественной критики, кн. 2. СПб., 1909, стр. 118. [↑](#footnote-ref-306)
306. М. Н. Пожарская. Становление принципов декорационного искусства Московского Художественного театра (диссертация, рукопись. М., Библиотека ГИТИС им. А. В. Луначарского, 1953). [↑](#footnote-ref-307)
307. П. Марков. Новейшие театральные течения. М., 1924, стр. 33. [↑](#footnote-ref-308)
308. К постановке был привлечен режиссер А. А. Санин, зарекомендовавший себя «специалистом» по массовым сценам. [↑](#footnote-ref-309)
309. «Фуэнте Овехуна» была поставлена Н. Н. Евреиновым (художник Н. К. Рерих), «Благочестивая Марта» — К. М. Миклашевским (художник А. К. Шервашидзе), «Чистилище святого Патрика» — Н. В. Дризеном (художники В. А. Щуко и И. Я. Билибин), «Великий князь Московский и гонимый император» — Н. И. Бутковской (художник Н. К. Калмаков). [↑](#footnote-ref-310)
310. «Речь», 15 февраля 1913 г. [↑](#footnote-ref-311)
311. Алиса Коонен. Страницы из жизни. — «Театр», 1967, № 9, стр. 109. [↑](#footnote-ref-312)
312. «Записки режиссера» вышли в свет в 1921 г., а написаны были в 1915 – 1920 годах. [↑](#footnote-ref-313)
313. Александр Таиров. Записки режиссера. М., 1921, стр. 25 – 26. [↑](#footnote-ref-314)
314. См., напр.: «Театр», 1949, № 3, стр. 34. [↑](#footnote-ref-315)
315. Александр Таиров. Записки режиссера, стр. 34. [↑](#footnote-ref-316)
316. В «Записках режиссера» читаем: «… конечно, переживание является необходимым моментом в каждом творческом процессе…» (стр. 22). [↑](#footnote-ref-317)
317. Александр Таиров. Записки режиссера, стр. 75. [↑](#footnote-ref-318)
318. П. Марков. Новейшие театральные течения, стр. 37 – 38. [↑](#footnote-ref-319)
319. Александр Таиров. Записки режиссера, стр. 30. [↑](#footnote-ref-320)
320. М. М. Бонч-Томашевский. Пантомима А. Шницлера в «Свободы, театре». — «Маски», 1913 – 1914, № 2, стр. 52 – 53. [↑](#footnote-ref-321)
321. «Мастерство театра». — «Временник Камерного театра» 1923, № 2, стр. 36. [↑](#footnote-ref-322)
322. «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 6 – 7, стр. 103. [↑](#footnote-ref-323)
323. Там же. [↑](#footnote-ref-324)
324. Александр Таиров. Записки режиссера, стр. 41. [↑](#footnote-ref-325)
325. См.: Конст. Державин. Книга о Камерном театре. 1914 – 1934. Л., 1934, стр. 73. [↑](#footnote-ref-326)
326. Александр Таиров. Записки режиссера, стр. 92. [↑](#footnote-ref-327)
327. См.: Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12. М., 1959, стр. 18. [↑](#footnote-ref-328)
328. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 1, 1955, стр. 275. [↑](#footnote-ref-329)
329. «Футуристы». Первый журнал русских футуристов. М., 1914, № 1 – 2, стр. 37. [↑](#footnote-ref-330)
330. А. Крученых. Стихи В. Маяковского. Пг., 1914, стр. 17 – 18. [↑](#footnote-ref-331)
331. Письмо К. С. Малевича — М. В. Матюшину (без даты). Архив б. ГАИС, № 973. [↑](#footnote-ref-332)
332. Бенедикт Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, стр. 188. [↑](#footnote-ref-333)
333. «Футуристы». Первый журнал русских футуристов, 1914, № 1 – 2, стр. 157. [↑](#footnote-ref-334)
334. К. Томашевский. Владимир Маяковский. — «Театр», 1938, № 4, стр. 141. [↑](#footnote-ref-335)
335. «Речь», 7 декабря 1913 г. [↑](#footnote-ref-336)
336. Подробнее о постановке трагедии «Владимир Маяковский» и ее соотношении с эстетикой символизма см. в кн.: Б. Ростоцкий. Маяковский и театр. М., 1952, стр. 9 – 77. [↑](#footnote-ref-337)
337. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 312. [↑](#footnote-ref-338)
338. Сб. «Советский театр и современность». М., 1947, стр. 154 – 155. [↑](#footnote-ref-339)
339. Сб. «В спорах о театре». М., 1914, стр. 12. [↑](#footnote-ref-340)
340. Там же, стр. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-341)
341. Там же, стр. 21. [↑](#footnote-ref-342)
342. Сб. «Театр». Книга о новом театре. СПб., 1908, стр. 282. [↑](#footnote-ref-343)
343. А. Р. Кугель. Утверждение театра. М., [1923], стр. 129. [↑](#footnote-ref-344)
344. «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1 – 2 – 3, стр. 140. [↑](#footnote-ref-345)
345. См.: Вс. Мейерхольд. О театре, стр. 100 – 104. Перепечатано в кн.: В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая, 1891 – 1917. М., 1968, стр. 175 – 178. [↑](#footnote-ref-346)
346. «Биржевые ведомости», 11 сентября 1914 г. (веч. вып.). [↑](#footnote-ref-347)
347. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 309. Подробнее о тенденциях сближения позиций Вс. Э. Мейерхольда и В. В. Маяковского см. во вступительной статье Б. И. Ростоцкого в кн.: В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891 – 1917, стр. 22 – 26. [↑](#footnote-ref-348)
348. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 252. [↑](#footnote-ref-349)
349. Сб. «Дооктябрьская “Правда” об искусстве и литературе». М., 1937, стр. 247 – 248. [↑](#footnote-ref-350)
350. «Рампа и жизнь», 1910, № 45, стр. 738. [↑](#footnote-ref-351)
351. Н. А. Смирнова. Воспоминания. М., 1947, стр. 212. [↑](#footnote-ref-352)
352. Цит. по кн.: С. Дурылин. Н. М. Радин. М.‑Л., 1941, стр. 50 – 51. [↑](#footnote-ref-353)
353. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 43. [↑](#footnote-ref-354)
354. «Театр и искусство», 1907, № 3, стр. 43. [↑](#footnote-ref-355)
355. «Театр и искусство», 1907, № 7, стр. 114. [↑](#footnote-ref-356)
356. Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах, т. 7. М., 1957, стр. 481. [↑](#footnote-ref-357)
357. См.: Т. Л. Щепкина-Куперник. Театр в моей жизни. М.‑Л., 1948, стр. 108. [↑](#footnote-ref-358)
358. «Русская художественная летопись», 1911, № 4, стр. 60. [↑](#footnote-ref-359)
359. Сб. «Е. П. Корчагина-Александровская». М., 1955, стр. 47. [↑](#footnote-ref-360)
360. «Русская художественная летопись», 1911, № 4, стр. 59 – 60. [↑](#footnote-ref-361)
361. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 186. [↑](#footnote-ref-362)
362. П. П. Гайдебуров. Зарождение спектакля. Пг., 1922, стр. 94 – 95. [↑](#footnote-ref-363)
363. «Правда», 4 сентября 1912 г. [↑](#footnote-ref-364)
364. «Записки Передвижного общедоступного театра», 1914, № 2, стр. 2 – 3. [↑](#footnote-ref-365)
365. Цит. по кн.: Н. Н. Ходотов. Близкое — далекое. Л.‑М., 1962, стр. 299. [↑](#footnote-ref-366)
366. «Обозрение театров», 1907, № 204, стр. 12. [↑](#footnote-ref-367)
367. К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, т. 1. Тбилиси, 1958, стр. 76. [↑](#footnote-ref-368)
368. Там же, стр. 50. [↑](#footnote-ref-369)
369. «Театр», 1910, № 585, стр. 4. [↑](#footnote-ref-370)
370. В. Воровский. Леонид Андреев. — «Литературно-критические статьи». М., 1948, стр. 146 – 148. [↑](#footnote-ref-371)
371. Л. Гуревич. Петербургские театры. «Анатэма». — «Русские ведомости», 2 декабря 1909 г. [↑](#footnote-ref-372)
372. «Русские ведомости», 18 февраля 1910 г. [↑](#footnote-ref-373)
373. Н. Д. Волков. Николай Ефимович Эфрос — летописец Художественного театра. — «Ежегодник МХТ, 1944», т. 1. М., 1946, стр. 262. [↑](#footnote-ref-374)
374. Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 5. М.‑Л., 1962, стр. 348. [↑](#footnote-ref-375)
375. «Театр и искусство», 1910, № 11, стр. 241. [↑](#footnote-ref-376)
376. «Театр», 1910, № 599, стр. 8. [↑](#footnote-ref-377)
377. См.: «Алконост», 1911, № 1, стр. 1 – 3. [↑](#footnote-ref-378)
378. «Русские ведомости». 21 апреля 1910 г. [↑](#footnote-ref-379)
379. Симон Дрейден. В театр — на русский спектакль… — «Театр», 1969, № 4, стр. 7. [↑](#footnote-ref-380)
380. «Биржевые ведомости», 26 сентября 1910 г. [↑](#footnote-ref-381)
381. См., например, статью Н. Эфроса «“Васса Железнова” Максима Горького. (Театр Незлобина)». — «Русские ведомости», 10 февраля 1911 г. [↑](#footnote-ref-382)
382. Н. Волков. Гете в, русском театре. — «Литературное наследство», т. 4 – 6. М., 1932, стр. 914. [↑](#footnote-ref-383)
383. Н. Эф[рос]. «Фауст» (Театр Незлобина). — «Русские ведомости», 7 сентября 1912 г. [↑](#footnote-ref-384)
384. В. Юренева. Записки актрисы. М., 1946, стр. 130 – 131. [↑](#footnote-ref-385)
385. А. Кугель. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1909, № 2, стр. 38. [↑](#footnote-ref-386)
386. Н. Тамарин. Малый театр. — «Театр и искусство», 1911, № 35, стр. 647. [↑](#footnote-ref-387)
387. Сергей Кречетов. «Орлеанская дева» (Московский театр Н. Незлобина). — «Рампа и жизнь», 1913, № 40, стр. 10. [↑](#footnote-ref-388)
388. Вас. Сахновский. «Орлеанская дева» в постановке Н. Н. Званцева. — «Маски», 1913 – 1914, № 1, стр. 64 – 70. [↑](#footnote-ref-389)
389. Там же, стр. 69. [↑](#footnote-ref-390)
390. Сб. «Николай Мариусович Радин». М., 1963, стр. 268 – 269. [↑](#footnote-ref-391)
391. «Терек», 8 мая 1912 г. [↑](#footnote-ref-392)
392. «Правда», 10 марта 1913 г. [↑](#footnote-ref-393)
393. К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, т. 1, стр. 95. [↑](#footnote-ref-394)
394. М. Н. Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955, стр. 226. [↑](#footnote-ref-395)
395. К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, т. 2, 1966, стр. 374. [↑](#footnote-ref-396)
396. Сб. «М. Ф. Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой». М., 1968, стр. 251. [↑](#footnote-ref-397)
397. Цит. по сб.: «М. Ф. Андреева…», стр. 712. [↑](#footnote-ref-398)
398. «Русские ведомости», 12 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-399)
399. «Театр и искусство», 1913, № 43, стр. 860. [↑](#footnote-ref-400)
400. К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, т. 2, стр. 215. [↑](#footnote-ref-401)
401. П. А. Марков. О театре, т. 1. М., 1974, стр. 340 – 341. [↑](#footnote-ref-402)
402. «Русские ведомости», 26 сентября 1914 г. [↑](#footnote-ref-403)
403. В. Юренева. О Певцове. — В кн.: «Театр и жизнь». Л.‑М., 1957, стр. 348. [↑](#footnote-ref-404)
404. Сб. «Илларион Николаевич Певцов. 1879 – 1934». Л., 1935, стр. 209, 207. [↑](#footnote-ref-405)
405. П. Марков. Страницы воспоминаний. — В сб. «Николай Мариусович Радин», стр. 269. [↑](#footnote-ref-406)
406. «Театр», 1912, № 1172, стр. 8. [↑](#footnote-ref-407)
407. П. Ярцев. Актер Бравич. — «Речь», 14 ноября 1912 г. [↑](#footnote-ref-408)
408. В. Г. Сахновский. Художественный театр и романтизм на сцене. М., 1917, стр. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-409)
409. Сб. «Николай Мариусович Радин», стр. 101. [↑](#footnote-ref-410)
410. «Записки Передвижного общедоступного театра», 1917, вып. 5 – 6, стр. 1. [↑](#footnote-ref-411)
411. Цит. по кн.: А. А. Бардовский. Театральный зритель на фронте в канун Октября. М., 1928, стр. 77. [↑](#footnote-ref-412)
412. Там же, стр. 24. [↑](#footnote-ref-413)
413. А. С. Гациский. Смерть провинции или нет? Н.‑Новгород, 1876. [↑](#footnote-ref-414)
414. Например, в Харькове в 1911 г. было три профессиональных труппы, три народных театра и несколько театров «малых форм». [↑](#footnote-ref-415)
415. «Театр и искусство», 1904, № 34, стр. 614. [↑](#footnote-ref-416)
416. А. Ардов. Что делается в провинциальном театре? — «Рампа и жизнь», 1910, № 1, стр. 14. [↑](#footnote-ref-417)
417. Цит. по кн.: М. Любомудров. Старейший в России. Творческий путь Ярославского драматического театра. М., 1964, стр. 93. [↑](#footnote-ref-418)
418. К. Сараханов. Письма из Саратова. — «Театр и искусство», 1910, № 10, стр. 226. [↑](#footnote-ref-419)
419. Н. Николаев. Актер высокой культуры. — «Театр и искусство», 1913, № 46, стр. 933. [↑](#footnote-ref-420)
420. Н. Тамарин. Гастроли бр. Адельгейм в театре Музыкальной драмы. — «Театр и искусство», 1914, № 17, стр. 382. [↑](#footnote-ref-421)
421. Сб. «На провинциальной сцене». Л.‑М., 1937, стр. 190. [↑](#footnote-ref-422)
422. См. сб.: «Шекспир и русская культура». М.‑Л., 1965, стр. 736 – 738 и др. [↑](#footnote-ref-423)
423. См.: Б. Н. Беляков. Летопись Нижегородского-Горьковского театра. 1798 – 1960. Горький, 1967. [↑](#footnote-ref-424)
424. «Вологодский справочный листок», 26 октября 1910 г. [↑](#footnote-ref-425)
425. Государственный архив Горьковской области, ф. Нижегородского губернского жандармского управления, д. 16, л. 415. [↑](#footnote-ref-426)
426. См.: «Якутская окраина», 19 апреля 1913 г. и «Якутские вопросы», 12 ноября 1916 г. [↑](#footnote-ref-427)
427. См.: «Летопись жизни и творчества А. М. Горького», вып. 2. М., 1958, стр. 40. [↑](#footnote-ref-428)
428. Выходившие в 1908 г. во Владивостоке газеты «Волна», «Восточная речь», «Дальний Восток», «Далекая окраина» на спектакль не откликнулись. [↑](#footnote-ref-429)
429. «Уссурийская молва», 1 сентября 1908 г. [↑](#footnote-ref-430)
430. ИМЛИ, Архив А. М. Горького, шифр ЦД 6‑11. [↑](#footnote-ref-431)
431. «Волынь», 18 апреля 1911 г. [↑](#footnote-ref-432)
432. «Омский телеграф», 15 октября 1911 г. [↑](#footnote-ref-433)
433. «Баку», 19 декабря 1910 г. [↑](#footnote-ref-434)
434. «Театр и искусство», 1911, № 4, стр. 98. [↑](#footnote-ref-435)
435. Материальное положение антрепренеров, ведущих актеров и режиссеров улучшилось во много раз. Н. Н. Синельников, например, в 1916 г. стал в Харькове домовладельцем. [↑](#footnote-ref-436)
436. См. об этом в главе [«Народный театр»](#_Toc406238678) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-437)
437. Н. Е. Эфрос. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева. М., 1918, стр. 10. [↑](#footnote-ref-438)
438. «Театр», 1966, № 7, стр. 103. [↑](#footnote-ref-439)
439. К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 1. М., 1954, стр. 44. [↑](#footnote-ref-440)
440. Фреголи — известный артист-трансформатор. [↑](#footnote-ref-441)
441. Н. Е. Эфрос. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева, стр. 43. [↑](#footnote-ref-442)
442. Зал в Милютинском переулке вмещал всего 150 человек. Позже «Летучая мышь» перебралась в более обширное помещение — в Большой Гнездниковский переулок, но и там зал был рассчитан не более чем на 250 – 300 зрителей. [↑](#footnote-ref-443)
443. В 1920 г. Балиев и значительная часть труппы уехали за границу. [↑](#footnote-ref-444)
444. «У “Летучей мыши”». — «Русское слово», 25 января 1911 г. [↑](#footnote-ref-445)
445. «Проводы “Летучей мыши”». — «Русское слово», 23 февраля 1912 г. [↑](#footnote-ref-446)
446. Н. К. «Летучая мышь». — «Театр», 1913, № 1241, стр. 7. [↑](#footnote-ref-447)
447. «Мум» и «Клико» — известные французские фирмы шампанских вин. [↑](#footnote-ref-448)
448. См.: Театрал. Революционная программа «Летучей мыши». — «Театр», 1917, № 2008, стр. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-449)
449. Цит. по кн.: Евг. Кузнецов. Из прошлого русской эстрады. М., 1958, стр. 304. [↑](#footnote-ref-450)
450. Спектакли в «Летучей мыши» начинались в 10 часов вечера. [↑](#footnote-ref-451)
451. Игорь Ильинский. Сам о себе. — «Театр», 1958, № 5, стр. 137. [↑](#footnote-ref-452)
452. З. Холмская. «Кривое зеркало». — «Рабочий театр», 1937, № 9, стр. 62. [↑](#footnote-ref-453)
453. Название театра было взято из книги Л. А. Измайлова «Кривое зеркало. Пародии и шаржи» (изд. журнала «Театр и искусство»). Пародировались поэты: К. Д. Бальмонт, В. Е. Иванов, С. М. Городецкий, А. А. Блок, М. А. Кузмин и др. [↑](#footnote-ref-454)
454. Псевдоним сотрудника газеты «Новое время» М. Н. Волконского. [↑](#footnote-ref-455)
455. В. П. «Кривое зеркало». — «Театр и искусство», 1911, № 51, стр. 996. [↑](#footnote-ref-456)
456. В. В. Воровский. Несколько слов о «Кривом зеркале». — Сочинения, т. II. М., 1931, стр. 373. [↑](#footnote-ref-457)
457. Там же, стр. 375. [↑](#footnote-ref-458)
458. См: Г. Крыжицкий. Лаборатория смеха. — «Театр», 1967, № 8, стр. 113. [↑](#footnote-ref-459)
459. Н. Евреинов. Введение в монодраму. СПб., 1909. стр. 1. [↑](#footnote-ref-460)
460. См.: «Рампа и жизнь», 1916, № 50, стр. 9. [↑](#footnote-ref-461)
461. См.: Н. К. «Кривое зеркало». — «Театр», 1912, № 1025, стр. 9. [↑](#footnote-ref-462)
462. А. Р. Кугель. (Homo novus). Листья с дерева. Воспоминания. Л., 1926, стр. 207. [↑](#footnote-ref-463)
463. Н. Петров. 50 и 500. М., 1960, стр. 142. [↑](#footnote-ref-464)
464. А. А. Мгебров. Жизнь в театре. М.‑Л., 1932, стр. 188. [↑](#footnote-ref-465)
465. См.: «Лау‑ди‑Тау». — «Русское слово», 10 ноября 1913 г. [↑](#footnote-ref-466)
466. «Зеленая лампа». — «Русское слово», 2 марта 1914 г. [↑](#footnote-ref-467)
467. Сб. «К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования». М., 1955, стр. 204. [↑](#footnote-ref-468)
468. Икс. Миниатюромания. — «Рампа и жизнь», 1916, № 41, стр. 10. [↑](#footnote-ref-469)
469. Н. Карабанов. Театр «Мозаика». — «Театр», 1911, № 989, стр. 8. [↑](#footnote-ref-470)
470. А. Г. Алексеев. Серьезное и смешное. М., 1967, стр. 35. [↑](#footnote-ref-471)
471. А. А. В театрах миниатюр. — «Театр», 1917, № 1975, стр. 7. [↑](#footnote-ref-472)
472. А. А. В театрах миниатюр. — «Театр», 1917, № 1997, стр. 8. [↑](#footnote-ref-473)
473. Родя. Арабески. — «Театр», 1917, № 2046, стр. 6. [↑](#footnote-ref-474)
474. Л. Утесов. С песней по жизни. М., 1961, стр. 50. [↑](#footnote-ref-475)
475. З. Театр Арцыбушевой. — «Театр в карикатурах», № 4, 1914, стр. 12. [↑](#footnote-ref-476)
476. См.: «Театр Арцыбушевой». — «Русское слово», 17 января 1914 г. [↑](#footnote-ref-477)
477. В. Гений России. — «Новости сезона», 1914, № 2971, стр. 6. [↑](#footnote-ref-478)
478. Слова В. И. Агатова. [↑](#footnote-ref-479)
479. Б. Савинич. Театры миниатюр. — «Рампа и жизнь», 1916, № 38, стр. 11. [↑](#footnote-ref-480)
480. А. Г. Алексеев. Серьезное и смешное, стр. 63. [↑](#footnote-ref-481)
481. Илья Набатов. Заметки эстрадного сатирика. М., 1957, стр. 19. [↑](#footnote-ref-482)
482. П. Ю. Театр В. Лин. — «Театр и искусство», 1915, № 8, стр. 129. [↑](#footnote-ref-483)
483. Э. Краснянский. Встречи в пути. М., 1967, стр. 72. [↑](#footnote-ref-484)
484. Закрытие театров миниатюр. — «Вестник театров», 1920, № 55, стр. 12. [↑](#footnote-ref-485)
485. Ник. Иваньшин. Народные театры в Ярославской губернии. — «Театр и искусство», 1910, № 9, стр. 196. [↑](#footnote-ref-486)
486. Центральный государственный исторический архив, ф. 776, оп. 26, ед. хр. 28, л. 235. [↑](#footnote-ref-487)
487. Там же, л. 145. [↑](#footnote-ref-488)
488. Там же, л. 207. [↑](#footnote-ref-489)
489. Там же, ед. хр. 29, л. 108 об. [↑](#footnote-ref-490)
490. Там же, ед. хр. 30, л. 28 об. (курсив мой. — *Г. Х*.). [↑](#footnote-ref-491)
491. Государственный архив Вологодской области, ф. 18, д. 4488, л. 126, 131 – 133. [↑](#footnote-ref-492)
492. Там же, л. 149, 150. [↑](#footnote-ref-493)
493. См.: Библиотека ЦГИА, фонд Печатные записки, ед. хр. 1470. [↑](#footnote-ref-494)
494. «Театр и искусство», 1907, № 27, стр. 449. [↑](#footnote-ref-495)
495. Дм. Роднов (Д. Бассалыго). Рабочий и крестьянский театр. — «Правда», 6 мая 1912 г., стр. 2. [↑](#footnote-ref-496)
496. Там же. Преемниками этой комиссии стали: Отдел содействия устройству фабричных и деревенских театров при Русском техническом обществе, а затем Секция содействия устройству деревенских, фабричных и школьных театров при Обществе народных университетов. [↑](#footnote-ref-497)
497. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 14, стр. 267 – 268. [↑](#footnote-ref-498)
498. Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1960, стр. 647. [↑](#footnote-ref-499)
499. ЦГАОР СССР, ф. 102, 4‑е делопроизв., оп. 1908 г., ед. хр. 61, ч. 9, л. 15 об. [↑](#footnote-ref-500)
500. Л. Прозоровский. Из прошлых лет. М., 1958, стр. 85. [↑](#footnote-ref-501)
501. Цит. по статье: «Документы В. И. Ленина о Пражской конференции». — «Пролетарская революция», 1941, № 1, стр. 149, 151. [↑](#footnote-ref-502)
502. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 135. [↑](#footnote-ref-503)
503. См.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 251 – 252. [↑](#footnote-ref-504)
504. «Рабочий», 23 июня 1914 г. [↑](#footnote-ref-505)
505. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 37, стр. 201 – 202. [↑](#footnote-ref-506)
506. В этот список Горький включил: «Овечий источник» Лопе де Вега, «Перед восходом солнца» Г. Гауптмана, «Апостол сатаны» и «Строители» П. Тодорова, «Трилогию» Р. Роллана. [↑](#footnote-ref-507)
507. Цит. по статье: М. Додинский, С. Черток. Как это начиналось… — «Театр», 1963, № 2, стр. 140. [↑](#footnote-ref-508)
508. «Ежегодник МХАТ за 1943 год». М., 1945, стр. 221. [↑](#footnote-ref-509)
509. «Наш путь», 12 сентября 1913 г. [↑](#footnote-ref-510)
510. «За правду», 17 ноября 1913 г. [↑](#footnote-ref-511)
511. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 1, Л., 1929, стр. 35. [↑](#footnote-ref-512)
512. А. М. А. А. Бренко и «Рабочий театр». — «Рампа и жизнь», 1915, № 37, стр. 11. [↑](#footnote-ref-513)
513. Е. В. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.‑Л., 1950, стр. 405. [↑](#footnote-ref-514)
514. Там же, стр. 406. [↑](#footnote-ref-515)
515. Там же, стр. 397 – 398. [↑](#footnote-ref-516)
516. «Правда», 13 ноября 1912 г. [↑](#footnote-ref-517)
517. «Правда», 25 мая 1912 г. [↑](#footnote-ref-518)
518. «Правда», 3 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-519)
519. «Правда», 28 октября 1912 г. [↑](#footnote-ref-520)
520. «Звезда», 29 марта 1912 г., стр. 22. [↑](#footnote-ref-521)
521. «Правда», 21 сентября 1912 г. [↑](#footnote-ref-522)
522. «Правда», 23 ноября 1912 г. [↑](#footnote-ref-523)
523. «О расколе в “Рабочем театре”». — «Путь правды», 27 апреля 1914 г. [↑](#footnote-ref-524)
524. «Рабочий», 25 мая 1914 г. [↑](#footnote-ref-525)
525. «Правда», 30 мая 1913 г. [↑](#footnote-ref-526)
526. Игорь Нежный. Былое перед глазами. М., 1963, стр. 13. [↑](#footnote-ref-527)
527. Л. Прозоровский. Из прошлых лет. М., 1958, стр. 84. [↑](#footnote-ref-528)
528. «Ярославские зарницы», 1910, № 5, стр. 2. [↑](#footnote-ref-529)
529. Н. В. Скородумов. Новый метод упрощенных постановок. М., 1914, стр. 65. [↑](#footnote-ref-530)
530. «Правда», 6 мая 1912 г. [↑](#footnote-ref-531)
531. «Ярославские зарницы», 1910, № 5, стр. 6. [↑](#footnote-ref-532)
532. «Правда», 6 мая 1912 г. [↑](#footnote-ref-533)
533. Л. Прозоровский. Из прошлых лет, стр. 80. [↑](#footnote-ref-534)
534. «Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра в Москве, 27 декабря 1915 – 5 января 1916». Пг., 1919, стр. 185 – 186. [↑](#footnote-ref-535)
535. Дм. Роднов (Д. Н. Бассалыго). Рабочий театр. — «Правда», 8 июня 1912 г. [↑](#footnote-ref-536)
536. «Звезда», 23 декабря 1910 г. [↑](#footnote-ref-537)
537. ЦГИА, ф. 776, оп. 25, ед. хр. 1078, л. 1. [↑](#footnote-ref-538)
538. Там же, л. 10. [↑](#footnote-ref-539)
539. «Труды созванного Харьковским обществом грамотности 7 – 12 июня 1915 г. в г. Харькове съезда по вопросам организации разумных развлечений для населения Харьковской губернии», т. 1. Харьков, 1915, стр. 8. [↑](#footnote-ref-540)
540. Там же, стр. 188. [↑](#footnote-ref-541)
541. «Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра…», стр. 150. [↑](#footnote-ref-542)
542. Там же, стр. 455. [↑](#footnote-ref-543)
543. Там же, стр. 85. [↑](#footnote-ref-544)
544. Там же. [↑](#footnote-ref-545)
545. Этот доклад не вошел в «Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра…». Южин опубликовал его в журнале «Рампа и жизнь» (1916, № 9, стр. 6 – 9). [↑](#footnote-ref-546)
546. «Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра…», стр. 345. [↑](#footnote-ref-547)
547. Там же, стр. 347. [↑](#footnote-ref-548)
548. «Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра…», стр. II – III. [↑](#footnote-ref-549)
549. См.: «Новости сезона», 1909, № 1685, стр. 8. [↑](#footnote-ref-550)
550. А. Л. Дуров умер в 1916 г. [↑](#footnote-ref-551)
551. А. Л. Дуров. В жизни и на арене. Воронеж, 1914, стр. 1. [↑](#footnote-ref-552)
552. Там же, стр. 77. [↑](#footnote-ref-553)
553. Там же, стр. 1. [↑](#footnote-ref-554)
554. В это время шла война на Балканах. [↑](#footnote-ref-555)
555. Ныне там расположен Уголок Дурова. [↑](#footnote-ref-556)
556. В. В. Дуров умер от туберкулеза совсем молодым человеком в 1912 г. А. А. Дуров выступал в советском цирке и добился в нем успеха. [↑](#footnote-ref-557)
557. И. Уразов. На полях программ. — «Цирк и эстрада», 1928, № 16, стр. 11. [↑](#footnote-ref-558)
558. Предисловие было написано в 1919 г. [↑](#footnote-ref-559)
559. Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 3. М.‑Л., 1960, стр. 296. [↑](#footnote-ref-560)
560. И. В. Лебедев (дядя Ваня). Записки счастливца. — «Урал», 1964, № 10, стр. 142. [↑](#footnote-ref-561)
561. Беседа «Куприн о борьбе». — «Театральный день», 1909, № 17, стр. 8. [↑](#footnote-ref-562)
562. И. В. Лебедев (дядя Ваня). Записки счастливца, стр. 148. [↑](#footnote-ref-563)
563. Мафусаил. «Аттракционы» в Народном доме. — «Театр и спорт», 1911, № 395, стр. 9. [↑](#footnote-ref-564)
564. Александр Таиров. Записки режиссера. М., 1921, стр. 11, 84 – 85. [↑](#footnote-ref-565)
565. Заметим, что в дореволюционных картинах «парижского жанра» сексуальные сцены трактовались гораздо более сдержанно, чем в современных итальянских и особенно шведских фильмах, идущих в открытом прокате. [↑](#footnote-ref-566)
566. В США в начале века кинематографы даже именовались «никель-одеонами», потому что входную плату в них составляла мелкая десятицентовая монета «никель». [↑](#footnote-ref-567)
567. О популярности картины Линда свидетельствует тот факт, что через несколько месяцев после ее появления в русском прокате режиссер В. Старевич средствами объемной мультипликации сделал на нее кинематографическую пародию. [↑](#footnote-ref-568)
568. Два последних фильма вышли на экран после Октябрьской революции. [↑](#footnote-ref-569)
569. «Русские ведомости», 1 января 1911 г. [↑](#footnote-ref-570)
570. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 428 (курсив мой. — *С. Г*.). [↑](#footnote-ref-571)
571. См.: М. А. Чехов. Путь актера. М., 1928, стр. 67 – 72. [↑](#footnote-ref-572)
572. В этом отношении кинематограф оказался в лучшем положении, чем цирк, который вплоть до революции составлял свои представления почти исключительно из «иностранных» номеров. Немногочисленным русским артистам цирка приходилось выступать под иностранными псевдонимами и выдавать себя за иностранцев. [↑](#footnote-ref-573)
573. Так же как и другому русскому предпринимателю — издателю И. Д. Сытину, советское правительство назначило А. А. Ханжонкову персональную пенсию за его заслуги в развитии культуры в дореволюционной России. [↑](#footnote-ref-574)
574. При съемке павильонных сцен тогда старались пользоваться естественным светом. Поэтому мелкие съемочные ателье устраивались в оранжереях, в специально выстроенном павильоне фабрики Ханжонкова одна стена была застеклена. [↑](#footnote-ref-575)
575. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 718. [↑](#footnote-ref-576)
576. Речь идет, разумеется, о первой экранизации романа Пьера Сувестра и Марселя Аллена, осуществленной Луи Фейадом в 1913 – 1914 гг. [↑](#footnote-ref-577)
577. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 26, ч. I, стр. 393 – 394. [↑](#footnote-ref-578)
578. Вероятно, французские детективные ленты так же воспринимались французскими зрителями, как русские — русскими. Однако русская демократическая публика с гораздо большим удовольствием воспринимала победу Соньки-Золотой ручки над чипами царской полиции, чем победу Фантомаса над комиссаром Жувом. [↑](#footnote-ref-579)
579. «Практическое руководство по кинематографии». Составлено под общей редакцией инженера М. Н. Алейникова и И. Н. Ермольева. М., 1916, стр. 16. [↑](#footnote-ref-580)
580. Сб. «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., 1963, стр. 37. [↑](#footnote-ref-581)
581. Там же, стр. 123 – 124. [↑](#footnote-ref-582)
582. Там же, стр. 124. [↑](#footnote-ref-583)
583. Подобная практика имела место во всем мире. Очень известный в предвоенные и военные годы Габриэль Д’Аннунцио согласился признать себя автором знаменитого «суперколосса» Дж. Пастроне «Кабирия», к литературной основе которого он не имел никакого отношения. [↑](#footnote-ref-584)
584. «Практическое руководство по кинематографии», стр. 359. Любопытно, что эти же требования можно найти сейчас буквально в любом американском руководстве для кинематографических и телевизионных сценаристов. [↑](#footnote-ref-585)
585. Фильм «Отец Сергий» был задуман еще до Февральской революции. Снимал его Протазанов летом 1917 г., но, по-видимому, закончил после Октябрьской революции. На экран фильм вышел в 1918 г. [↑](#footnote-ref-586)
586. Дешевая мистика и «сатанизм» очень характерны для продукции русского буржуазного кино последних месяцев его существования. Для буржуазных обывателей грядущая пролетарская революция была порождением дьявола, и они искали утешения в мистике. Одновременно или почти одновременно с «Сатаной ликующим» были поставлены «Девьи горы» (о сошествии Антихриста на землю), «Царь иудейский», «Белые голуби» (о скопцах), «Лгущие богу» (о хлыстах) и др. [↑](#footnote-ref-587)
587. Вывезенные за границу эмигрировавшими кинофабрикантами русские дореволюционные фильмы пользовались значительным успехом на европейских экранах. Только на доходы от эксплуатации во Франции фильма «Отец Сергий» И. Ермольев смог открыть в Париже новую кинофабрику. [↑](#footnote-ref-588)
588. Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1960, стр. 662. [↑](#footnote-ref-589)
589. «Самое важное из искусств. Ленин о кино», стр. 123. [↑](#footnote-ref-590)
590. См.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24. М., 1961, стр. 120 – 121. [↑](#footnote-ref-591)
591. В. И. Ленин. Лев Толстой, как зеркало русской революции. Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 206. [↑](#footnote-ref-592)
592. «Маддалена» осталась в рукописи. Готовившаяся в 1917 году постановка «Игрока» не состоялась. Премьера «Соловья» прошла в Париже (1914). [↑](#footnote-ref-593)
593. В. И. Ленин. Евгений Потье (к 25‑летию его смерти). — Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 274. [↑](#footnote-ref-594)
594. «Чурлёнис и проблема синтеза искусств». — Вячеслав Иванов. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916, стр. 321. [↑](#footnote-ref-595)
595. См., например: «Ан. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем». Петроград, 1916; М. Михайлов. Анатолий Константинович Лядов. М., 1961; Г. Бернандт. С. И. Танеев. М.‑Л., 1950; «Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856 – 1946». Сборник статей и материалов к 90‑летию со дня рождения. Под ред. Вл. Протопопова. М.‑Л., 1947; «Глазунов. Исследования, материалы, публикации, письма». Ред. коллегия: Ю. В. Келдыш, А. В. Оссовский, Э. Э. Язовицкая, М. О. Янковский (отв. ред.), т. I. М., 1960; А. Алексеев. С. В. Рахманинов. М., 1954; «Воспоминания о Рахманинове». Составление, редакция, примечания и предисловие З. Апетян, изд. 3‑е. М., 1967; Ю. Келдыш. Рахманинов и его время. М., 1973; Е. Додинская. Николай Метнер. М., 1966; Н. К. Метнер. Письма. Сост. и ред. З. А. Апетян. М., 1973; «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания». Составление, редакция, примечания и вступительная статья С. И. Шлифштейна, изд. 2‑е. М., 1961; И. Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева, изд. 2‑е. М., 1973; Т. Ливанова. И. Я. Мясковский. М., 1953; А. Иконников. Художник наших дней. Н. Я. Мясковский. М., 1966; Б. Ярустовский. Игорь Стравинский, изд. 2‑е. М., 1969. [↑](#footnote-ref-596)
596. См.: «А. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем», стр. 74. [↑](#footnote-ref-597)
597. См.: «С. И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни». М., 1925, стр. 108. [↑](#footnote-ref-598)
598. А. В. Оссовский. С. В. Рахманинов. — «Воспоминания о Рахманинове», т. 1. М., 1957, стр. 376. [↑](#footnote-ref-599)
599. А. Белый даже писал, что Метнер отрицал ее в корне. — Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 347. [↑](#footnote-ref-600)
600. С. С. Прокофьев. Автобиография. — «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания», стр. 146. [↑](#footnote-ref-601)
601. П. Концерт С. В. Рахманинова. — «Русское слово», 4 декабря 1913 г. [↑](#footnote-ref-602)
602. А. Блок. Памяти В. Ф. Комиссаржевской. — Сочинения в двух томах, т. II. М., 1955, стр. 139 (курсив автора. — *А. А*.). [↑](#footnote-ref-603)
603. Из писем к М. С. Шагинян от 29 марта и 8 мая 1912 г. — С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 421 – 422, 424. [↑](#footnote-ref-604)
604. ГЦММК им. М. И. Глинки. Архив Н. К. Метнера, ф. 132, № 216, 218 (курсив автора. — *А. А*.). [↑](#footnote-ref-605)
605. Сергей Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1909, стр. 6. [↑](#footnote-ref-606)
606. Там же. [↑](#footnote-ref-607)
607. Н. Метнер. Муза и мода. Париж, 1935, стр. 47, 46. [↑](#footnote-ref-608)
608. Среди крупнейших композиторов Запада, проявивших большой интерес к символизму, надо в первую очередь назвать К. Дебюсси. Напомним о его опере «Пеллеас и Мелизанда» и романсах на тексты символистов. [↑](#footnote-ref-609)
609. Записи А. Н. Скрябина. — «Русские Пропилеи», т. 6. М., 1916, стр. 139. [↑](#footnote-ref-610)
610. Там же, стр. 137. [↑](#footnote-ref-611)
611. Вячеслав Иванов. По звездам. СПб., 1909. стр. 305. [↑](#footnote-ref-612)
612. Андрей Белый. Символизм. М., 1910, стр. 10. [↑](#footnote-ref-613)
613. А. Н. Скрябин. Полное собрание сочинений для фортепиано, т. II. М.‑Л., 1948, стр. 318. [↑](#footnote-ref-614)
614. Андрей Белый. Символизм, стр. 71. [↑](#footnote-ref-615)
615. «Городу и миру» — название книги стихов В. Брюсова, изданной в 1903 году. [↑](#footnote-ref-616)
616. Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 240. [↑](#footnote-ref-617)
617. В. Брюсов в произведениях тех лет стремился показать, что нет определенной границы между миром реальным и воображаемым, между «сном» и «явью», «жизнью» и «фантазией». «То, что мы обычно считаем воображаемым, — может быть, высшая реальность мира, а всеми признанная реальность, — может быть, самый страшный бред» (из предисловия автора к книге «Земная ось». М., 1910, стр. VII). [↑](#footnote-ref-618)
618. А. В. Луначарский. В мире музыки. Статьи и речи. М., 1958, стр. 142. [↑](#footnote-ref-619)
619. «Весы», 1909, № 7, стр. 90. [↑](#footnote-ref-620)
620. «Аполлон», 1909, № 1, стр. 3. — Из «Вступления» о задачах журнала. [↑](#footnote-ref-621)
621. «Печать и революция», 1926, № 7, стр. 46. [↑](#footnote-ref-622)
622. Александр Блок. Сочинения в двух томах, т. I, стр. 477. [↑](#footnote-ref-623)
623. Там же, стр. 478. [↑](#footnote-ref-624)
624. «… Из четырех стихий мира он познал только землю, а в земле лишь костистую основу ее — камень», — писал о художнике критик. — Максимилиан Волошин. Архаизм в русской живописи. — «Аполлон», 1909, № 1, стр. 50. [↑](#footnote-ref-625)
625. «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания», стр. 148 – 149. [↑](#footnote-ref-626)
626. Искания новой стилистики начались у Бартока примерно в одно время с Прокофьевым: К обновлению важнейших жанров крупной формы, типичных для периода классицизма, — сонаты и концерта — венгерский музыкант приступает позднее. [↑](#footnote-ref-627)
627. «С. С. Прокофьев», стр. 149. [↑](#footnote-ref-628)
628. Эту проблему освещает И. Я. Вершинина в своей монографии «Ранние балеты Стравинского». М., 1967. [↑](#footnote-ref-629)
629. Б. Ярустовский. Игорь Стравинский. М., 1964, стр. 66. [↑](#footnote-ref-630)
630. В. Стасов. Дружеские поминки (по поводу 50‑летия со дня смерти Шумана и статей Коптяева и Иванова). — «Страна», 28 сентября 1906 г. [↑](#footnote-ref-631)
631. См. письмо В. В. Стасова композитору от 28 февраля 1906 года. — В сб.: «А. Н. Скрябин. 1915 – 1940». М.‑Л., 1940, стр. 231. [↑](#footnote-ref-632)
632. В. Вячеславов. Памяти В. В. Стасова. — «Искусство», 1916, № 2, стр. 15. [↑](#footnote-ref-633)
633. См. очерки: «Несколько слов по поводу современных новшеств в музыке» и «Краткая инструкция, как, не будучи музыкантом, сделаться гениальным модерн-композитором», вошедшие в том «Избранных статей» Кюи (Л., 1952). [↑](#footnote-ref-634)
634. С. Кругликов. Новое и новейшее. — «Голос Москвы», 20 января 1909 г. [↑](#footnote-ref-635)
635. В. Каратыгин. Новейшие течения в западноевропейской музыке. — «Северные записки», 1913, № 12, стр. 32. [↑](#footnote-ref-636)
636. В. Г. Каратыгин. Молодые русские композиторы. — «Аполлон», 1910, № 11, стр. 32. [↑](#footnote-ref-637)
637. Цит. по кн.: «В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность, статьи и материалы». Л., 1927, стр. 123. [↑](#footnote-ref-638)
638. А. Оссовский. О новом в музыке (по поводу XXII вечера современной музыки). — «Слово», 15 апреля 1905 г. [↑](#footnote-ref-639)
639. «Музыка», 1910, № 1, стр. 5. Эта редакционная декларация была повторена в № 2 и 3. [↑](#footnote-ref-640)
640. Две заметки Асафьева, появившиеся в 1909 году в газете «Биржевые ведомости», носили случайный характер и не представляют значительного интереса. [↑](#footnote-ref-641)
641. Часть этих статей перепечатана в сб.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания». М., 1956 (2‑е изд. 1961). [↑](#footnote-ref-642)
642. «Музыкальный современник», 1915, № 1, стр. 11. [↑](#footnote-ref-643)
643. См. очерк А. В. Оссовского «Юный Скрябин» в кн.: А. Оссовский. Избранные статьи, воспоминания. Л., 1961, стр. 337 – 339. [↑](#footnote-ref-644)
644. А. Римский-Корсаков. Третий Русский симфонический концерт, — «Русская молва», 7 апреля 1913 г. [↑](#footnote-ref-645)
645. «Музыкальный современник», 1915, № 1, стр. 7. [↑](#footnote-ref-646)
646. Вс. Е. Чешихин. История русской оперы. СПб., 1902 (2‑е изд. СПб., 1905). [↑](#footnote-ref-647)
647. В. Каратыгин. 7‑й абонементный концерт Зилоти. — «Речь», 20 января 1914 г. [↑](#footnote-ref-648)
648. См.: В. Каратыгин. Музыкант-импрессионист (к постановке «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси). — «Речь», 21 октября 1915 г. В этой статье наиболее полно выражено отношение ее автора к импрессионизму как эстетическому и творческому направлению. [↑](#footnote-ref-649)
649. «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2. М., 1960, стр. 25. [↑](#footnote-ref-650)
650. Там же, стр. 105. [↑](#footnote-ref-651)
651. В. Каратыгин. 4‑й концерт Кусевицкого. — «Речь», 29 ноября 1912 г. [↑](#footnote-ref-652)
652. А. Н. Римский-Корсаков. Рихард Штраус. — «Русская молва», 24 января 1913 г. [↑](#footnote-ref-653)
653. В. Каратыгин. Новейшие течения в западноевропейской музыке. — «Северные записки», 1913, № 12, стр. 36. [↑](#footnote-ref-654)
654. Там же, стр. 38. [↑](#footnote-ref-655)
655. В. К. Макс Регер. — «Золотое Руно», 1906, № 2, стр. 101. [↑](#footnote-ref-656)
656. В. Каратыгин. Вечер в память М. Регера. — «Речь», 21 мая 1916 г. [↑](#footnote-ref-657)
657. Резко критически оценивал регеровское творчество Мясковский. См.: Петербургские письма. VIII. — «Музыка», 1912, № 67, стр. 263. [↑](#footnote-ref-658)
658. Петербургские письма. XI — «Музыка», 1913, № 113 стр. 56 – 57. [↑](#footnote-ref-659)
659. Превосходный портрет Малера как дирижера нарисован А. В. Оссовским («Слово», 21 октября 1907 г.). [↑](#footnote-ref-660)
660. И. Кнорозовский. Музыкальные заметки. — «Театр и искусство», 1907, № 44, стр. 718. [↑](#footnote-ref-661)
661. «Северные записки», 1915, № 2, стр. 100. [↑](#footnote-ref-662)
662. «Русская музыкальная газета», 1910, № 9 – 10, стлб. 258. [↑](#footnote-ref-663)
663. Б. Тюнеев. «Прометей» Скрябина. — «Русская музыкальная газета», 1911, № 13, стлб. 339. [↑](#footnote-ref-664)
664. Г. П‑в. Скрябинская неделя. — «Русская музыкальная газета», 1909, № 10, стлб. 275. [↑](#footnote-ref-665)
665. «Театр и искусство», 1911, № 12. [↑](#footnote-ref-666)
666. Ю. Энгель. Скрябинский концерт. II. — «Русские ведомости», 4 марта 1911 г. [↑](#footnote-ref-667)
667. Там же. [↑](#footnote-ref-668)
668. Н. Малков. Памяти А. Н. Скрябина. — «Русская музыкальная газета», 1915, № 17 – 18, стлб. 319. [↑](#footnote-ref-669)
669. Игорь Глебов. 2‑й абонементный концерт А. Зилоти. — Хроника журнала «Музыкальный современник», 1916, № 5 – 6, стр. 9. [↑](#footnote-ref-670)
670. «Музыка», 1912. № 75, стр. 390, 392. [↑](#footnote-ref-671)
671. Вяч. Г. Каратыгин. Молодые русские композиторы. — «Аполлон», 1910, № 11, стр. 34. [↑](#footnote-ref-672)
672. Н. Я. Мясковский. Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика. — «Музыка», 1913, № 119, стр. 148, 155. [↑](#footnote-ref-673)
673. Там же, стр. 149. [↑](#footnote-ref-674)
674. О выступлениях Каратыгина и некоторых других критиков, послуживших толчком к написанию статьи Мясковского о Метнере. см. комментарий С. И. Шлифштейна в кн.: «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2, стр. 493. [↑](#footnote-ref-675)
675. В. Каратыгин. Третий камерный концерт Зилоти. — «Речь», 23 января 1913 г. [↑](#footnote-ref-676)
676. Идейно-эстетическая близость обоих братьев подтверждается книгой Н. К. Метнера «Муза и мода», изданной в Париже в 1935 г. [↑](#footnote-ref-677)
677. «Труды и дни», 1912, № 1, стр. 55. Мусагет — «водитель муз» — прозвище Аполлона. [↑](#footnote-ref-678)
678. Там же, стр. 56 – 57. [↑](#footnote-ref-679)
679. «Труды и дни», 1912, № 4 – 5. [↑](#footnote-ref-680)
680. В. Каратыгин. Новейшие течения в русской музыке — «Северные записки», 1915, № 2, стр. 100. [↑](#footnote-ref-681)
681. «Музыка», 1912, № 59. [↑](#footnote-ref-682)
682. Гр. Пр. Опера и концерты в Москве. — «Русская музыкальная газета», 1913, № 6, стлб. 164 – 165; Б. Т.‑в. Опера и концерты в С.‑Петербурге. — «Русская музыкальная газета», 1913, № 51 – 52, стлб. 1198. [↑](#footnote-ref-683)
683. А. Римский-Корсаков. 7‑й симфонический концерт С. Кусевицкого. — «Русская молва», 25 января 1913 г. [↑](#footnote-ref-684)
684. А. Римский-Корсаков. Балеты И. Стравинского. — «Аполлон», 1915, № 1, стр. 55. [↑](#footnote-ref-685)
685. А. Римский-Корсаков. О «Соловье» И. Стравинского. — «Музыкальный современник», 1915, кн. 1, стр. 94. [↑](#footnote-ref-686)
686. В. Каратыгин. 7‑й концерт Кусевицкого. — «Речь», 21 января 1913 г. [↑](#footnote-ref-687)
687. В. Каратыгин. 7‑й абонементный концерт Кусевицкого. — «Речь», 14 февраля 1914 г. [↑](#footnote-ref-688)
688. «Речь», 16 февраля 1914 г. См. также: «В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность, статьи и материалы», стр. 161. [↑](#footnote-ref-689)
689. О «Весне священной» Игоря Стравинского. — «Музыка», 1914, № 167, стр. 112. [↑](#footnote-ref-690)
690. Из письма В. В. Дершановскому от 9 января 1914 г. — В кн.: «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2, стр. 499. [↑](#footnote-ref-691)
691. Новейшие течения в русской музыке. — «Северные записки», 1915, № 2, стр. 107. [↑](#footnote-ref-692)
692. Л. Сабанеев. Вечер современной музыки. — «Голос Москвы», 24 января 1914 г. [↑](#footnote-ref-693)
693. В. Каратыгин. Третий камерный вечер А. Зилоти. — «Речь», 30 ноября 1916 г. [↑](#footnote-ref-694)
694. В. Каратыгин. Симфонический концерт в Павловске. — «Речь», 18 августа 1916 г. [↑](#footnote-ref-695)
695. «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», изд. 2‑е, стр. 149. [↑](#footnote-ref-696)
696. В. Каратыгин. Творчество Прокофьева. — «Искусство», 1916, № 1, стр. 11. [↑](#footnote-ref-697)
697. Игорь Глебов. Второй внеабонементный концерт А. Зилоти. — Хроника журнала «Музыкальный современник», 1916, № 5 – 6, стр. 9. [↑](#footnote-ref-698)
698. См.: В. Каратыгин. Концерты Прокофьева. — «Наш век», апрель 1918; Игорь Глебов. Про композиторов-современников. — «Жизнь искусства», 15 января 1919 г. [↑](#footnote-ref-699)
699. «Музыка», 1911, № 25, стр. 549. [↑](#footnote-ref-700)
700. «Музыка», 1911, № 29, стр. 627. [↑](#footnote-ref-701)
701. Ф. Симфонический концерт. — «Утро России», 2 июня 1911 г. [↑](#footnote-ref-702)
702. О. Штример. Итоги сезона в Петрограде. — Хроника журнала «Музыкальный современник», 1916, № 6, стр. 9. [↑](#footnote-ref-703)
703. Гр. Прокофьев. Концерты в Москве. — «Русская музыкальная газета», 1915, № 11, стлб. 201. [↑](#footnote-ref-704)
704. Гр. Пр. Московские концерты. — «Русская музыкальная газета», 1914, № 48, стлб. 906. [↑](#footnote-ref-705)
705. Н. Малков. О Н. Я. Мясковском. — «Театр и искусство», 1916, № 25, стр. 503. [↑](#footnote-ref-706)
706. «Русские ведомости», 17 февраля 1915 г. [↑](#footnote-ref-707)
707. Георгий Конюс. Народный дом. 11‑й симфонический концерт. — «Утро России», 20 июля 1912 г. [↑](#footnote-ref-708)
708. В. Каратыгин. Концерты Зилоти. — «Речь», 16 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-709)
709. Ю. Э. «Дафна», опера Ринуччини и Гальяно. — «Русские ведомости», 6 марта 1911 г. [↑](#footnote-ref-710)
710. Л. Сабанеев. Симфоническое собрание. — «Голос Москвы», 12 января 1914 г. [↑](#footnote-ref-711)
711. Г. Конюс. Бетховенский цикл. — «Утро России», 25 сентября 1911 г. [↑](#footnote-ref-712)
712. В. Каратыгин. 5‑й концерт Зилоти. — «Речь», 28 ноября 1912 г. [↑](#footnote-ref-713)
713. Г. Конюс. 8‑е симфоническое собрание филармонического общества. — «Утро России», 31 марта 1911 г. [↑](#footnote-ref-714)
714. А. Шмуллер. Наш Чайковский. — «Музыкальный альманах». М., 1914, стр. 58. [↑](#footnote-ref-715)
715. «Театр и искусство», 1913, № 42, стр. 834. [↑](#footnote-ref-716)
716. «Музыка», 1912, № 77, стр. 438. [↑](#footnote-ref-717)
717. Ю. Э. Цикл Чайковского. — «Русские ведомости», 21 сентября 1912 г. [↑](#footnote-ref-718)
718. В. Каратыгин. М. А. Балакирев. — «Аполлон», 1910, № 10, стр. 49. [↑](#footnote-ref-719)
719. Там же, стр. 60. [↑](#footnote-ref-720)
720. В. Каратыгин. Симфонический концерт в Сестрорецке. — «Речь», 30 июля 1911 г. [↑](#footnote-ref-721)
721. «Музыка», 1915, № 211, стр. 121 – 127. [↑](#footnote-ref-722)
722. В. Каратыгин. М. А. Балакирев. — «Аполлон», 1910, № 10, стр. 49 – 50. [↑](#footnote-ref-723)
723. Флорестан, В память П. И. Чайковского. — «Утро России», 5 февраля 1914 г. [↑](#footnote-ref-724)
724. Вольфинг. Модернизм и музыка. М., 1913, стр. 249. [↑](#footnote-ref-725)
725. Вольфинг. Лист. — «Труды и дни», 1912, № 1, стр. 48. [↑](#footnote-ref-726)
726. Цит. по кн.: А. В. Луначарский. В мире музыки. М., 1958, стр. 255. [↑](#footnote-ref-727)
727. Там же. [↑](#footnote-ref-728)
728. Переработанный и сокращенный текст статьи был напечатан в газете «Речь» 16 апреля 1917 г. Полностью опубликована в сборнике: В. Г. Каратыгин. Избранные статьи М.‑Л., 1965, стр. 222 – 223. [↑](#footnote-ref-729)
729. «Новая жизнь», 26 июля 1917 г. [↑](#footnote-ref-730)
730. Опера возобновлялась на сцене уже в советские годы. [↑](#footnote-ref-731)
731. Цензурному запрету подверглась в 1915 году и опера, и только после некоторых изменений в тексте удалось добиться разрешения на ее постановку в петроградском Народном доме. [↑](#footnote-ref-732)
732. См.: Ю. Энгель. Оперные новинки в Москве. — «Ежегодник императорских театров», 1914, вып. VI, стр. 114. [↑](#footnote-ref-733)
733. См., например, статью Е. Петровского «Новая опера В. И. Ребикова “Тэа”» в «Русской музыкальной газете», 1908 г., №№ 28 – 29 и 30 – 31. Более трезвой и объективной следует признать оценку другого критика, писавшего на страницах того же органа печати: «Герои и героини Ребикова поют, танцуют, играют, ведут хоровод, всегда тоскуя, всегда чувствуя в своей душе ощущение мировой тоски. И, боже мой, какой примитивной, какой беспомощной становится теперь “чистая музыкальная эмоция”… Как он обездолил музыкальные средства» (Гр. Прокофьев. Музыка чистой эмоции. — «Русская музыкальная газета», 1910, № 5, стлб. 140). [↑](#footnote-ref-734)
734. Об обстоятельствах, которыми сопровождалась работа над постановкой «Игрока», см. в кн.: И. Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973, стр. 141, 149 – 150, 156. [↑](#footnote-ref-735)
735. Игорь Глебов. Книга о Стравинском. Л., 1929, стр. 85. [↑](#footnote-ref-736)
736. Новая опера С. Прокофьева. — «Вечернее время», 13 мая 1916 г. [↑](#footnote-ref-737)
737. С. Н. Кругликов писал в связи с московским исполнением «Женитьбы»: «В былое время краеугольными камнями русской оперы признавали “Руслана” Глинки и “Каменного гостя” Даргомыжского… Но не случись странного опоздания, появись для публичного пользования “Женитьба” Мусоргского одновременно с “Каменным гостем”, — краеугольных камней было бы не два, а три» («Голос Москвы», 3 января 1909 г.). [↑](#footnote-ref-738)
738. Игорь Глебов. «Сорочинская ярмарка» и «Женитьба» Мусоргского в театре Музыкальной драмы. — «Русская воля», 15 августа 1917 г. [↑](#footnote-ref-739)
739. Давая оценку своему раннему оперному произведению, Прокофьев писал впоследствии: «На самом деле мои поиски сильного языка достигали цели в моментах сильных эмоций или насмешки» («С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания». М., 1961, стр. 154). [↑](#footnote-ref-740)
740. Там же. [↑](#footnote-ref-741)
741. Сообщая одной из своих знакомых об окончании трех действий «Игрока», Прокофьев писал: «Те немногие музыканты, которым я играл эти акты, находят — и я тоже — что Бабуленька мне удалась лучше всего». — В сб.: «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы». М., 1965, стр. 325. [↑](#footnote-ref-742)
742. Следует при этом заметить, что Бенуа внес ценный вклад в развитие оперно-театральной культуры и как талантливый художник-декоратор, и как интересный, тонкий и проницательный критик. [↑](#footnote-ref-743)
743. А. Бенуа. Беседа о балете. — В сб.: «Театр». Книга о новом театре. СПб., 1908, стр. 104. [↑](#footnote-ref-744)
744. Каратыгин. Театр и музыка. — «Театр и искусство», 1915, № 13, стр. 225. [↑](#footnote-ref-745)
745. Сб. «Алконост». СПб., 1911, стр. 153. [↑](#footnote-ref-746)
746. Там же, стр. 160. [↑](#footnote-ref-747)
747. Там же, стр. 165. [↑](#footnote-ref-748)
748. Сб. «Алконост», стр. 161. [↑](#footnote-ref-749)
749. Ю. Энгель. Письма о московской опере. — «Русская музыкальная газета», 1907, № 39, стлб. 848 – 849. [↑](#footnote-ref-750)
750. См. сб.: «Из музыкального прошлого», под ред. Б. С. Штейнпресса, вып. I. М., 1980. [↑](#footnote-ref-751)
751. Ценным источником сведений об оперной жизни дореволюционной русской провинции служат мемуары Н. Н. Боголюбова «Шестьдесят лет в оперном театре». М., 1967. [↑](#footnote-ref-752)
752. Владельцем этого театра был оперный артист Н. Н. Фигнер. [↑](#footnote-ref-753)
753. Бор. Попов. Хроника. Пермь. — «Русская музыкальная газета», 1916, № 2, стлб. 53. [↑](#footnote-ref-754)
754. Н. Н. Боголюбов. Шестьдесят лет в оперном театре, стр. 47. [↑](#footnote-ref-755)
755. Там же, стр. 123. [↑](#footnote-ref-756)
756. Цит. по немецкому изд.: A. Bruneau. Die russische Musik. Berlin, 1904, S. 27. [↑](#footnote-ref-757)
757. В Петербурге «Золотой петушок» на казенную сцену не попал и ставился только частными оперными труппами. [↑](#footnote-ref-758)
758. А. Амфитеатров. Мысли об искусстве. — «Утро России», 31 января 1910 г. [↑](#footnote-ref-759)
759. «Русская музыкальная газета», 1907, № 40, стлб. 879. [↑](#footnote-ref-760)
760. «Русская музыкальная газета», 1907, № 41, стлб. 908 – 909. [↑](#footnote-ref-761)
761. Уже в советский период П. А. Ламмом и В. Я. Шебалиным, на основе тщательного изучения рукописей Мусоргского, была создана новая редакция «Сорочинской ярмарки», более соответствующая подлинным авторским намерениям и стилистическим особенностям творчества композитора. [↑](#footnote-ref-762)
762. См. публикацию В. А. Киселева: «Материалы к сценической истории “Орестеи” С. И. Танеева». — В сб.: «С. И. Танеев. Материалы и документы». М., 1952. [↑](#footnote-ref-763)
763. Ю. Энгель. Письма о московской опере. — «Русская музыкальная газета», 1908, № 37. стлб. 757. [↑](#footnote-ref-764)
764. В. Г. Каратыгин. Опера. — «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. IV, стр. 117. [↑](#footnote-ref-765)
765. А. Оссовский. Кольцо Нибелунга. — «Слово», 17 марта 1907 г. [↑](#footnote-ref-766)
766. Наряду с Направником спектаклями «Кольца Нибелунга» управляли Ф. М. Блуменфельд, А. Коутс, Н. А. Малько. [↑](#footnote-ref-767)
767. Об этой постановке см.: Н. Н. Боголюбов. Шестьдесят лет в оперном театре, стр. 135 – 145. [↑](#footnote-ref-768)
768. Эли. После «Валькирии» (в Киевском городском театре). — «Русская музыкальная газета», 1909, № 10, стлб. 269. [↑](#footnote-ref-769)
769. Бертрам. Итоги оперного сезона в Мариинском театре. — «Русская музыкальная газета», 1914, № 20 – 21, стлб. 497. [↑](#footnote-ref-770)
770. Игорь Глебов. Обзор художественной деятельности Мариинского театра. — «Музыка», 1914, № 174, стр. 255. Корсаковские циклы проводились в Мариинском и Большом театрах взамен вагнеровских в годы первой мировой войны, но они носили довольно случайный характер и включали далеко не все важнейшие произведения композитора. См. статью Б. В. Асафьева «Наконец-то!» в том же журнале (1914, № 201, стр. 596), явившуюся откликом: на объявление корсаковского цикла в Мариинском театре. [↑](#footnote-ref-771)
771. В принятом теперь переводе — «Девушка с Запада». [↑](#footnote-ref-772)
772. Л. Саминский. «Электра» Р. Штрауса на сцене Мариинского театра. — «Музыка», 1913, № 119, стр. 158. [↑](#footnote-ref-773)
773. «Музыка», 1913, № 120, стр. 185. [↑](#footnote-ref-774)
774. В. Каратыгин. Р. Штраус и его «Электра». — «Речь», 19 февраля 1913 г. [↑](#footnote-ref-775)
775. В статье «Музыкант-импрессионист», написанной в связи со спектаклем Музыкальной драмы, В. Г. Каратыгин писал: «Сейчас время как будто не особенно благоприятное для оценки звуковых фантомов импрессионизма… Человечеству вновь захотелось ощущений цельных, сильных, ярких…» («Речь», 21 октября 1915 г.). Впрочем, он тут же делал оговорку, что музыка Дебюсси невольно покоряет слушателя своей чарующей поэтичностью и держит его в плену от первой до последней ноты. [↑](#footnote-ref-776)
776. Н. Г. Струве. Заграничные письма. — «Ежегодник императорских театров», 1900, вып. III, стр. 73. [↑](#footnote-ref-777)
777. Из статьи «Певец на оперной сцене». Цит. по сб.: «Ф. И. Шаляпин», т. 1. Литературное наследство. Письма. М., 1957. стр. 360. [↑](#footnote-ref-778)
778. Э. Старк (Зигфрид). Петербургская опера и ее мастера. Л.‑М., 1940. стр. 260. [↑](#footnote-ref-779)
779. Г. Поляновский. А. В. Нежданова. М., 1970, стр. 83. [↑](#footnote-ref-780)
780. В. П. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы. Л., 1936, стр. 195. [↑](#footnote-ref-781)
781. Э. Старк. Указ. соч., стр. 86. [↑](#footnote-ref-782)
782. Там же, стр. 87. [↑](#footnote-ref-783)
783. Там же, стр. 85. [↑](#footnote-ref-784)
784. Там же, стр. 91 – 92. [↑](#footnote-ref-785)
785. Кузнецова специально обучалась сценическому искусству у одного из актеров Александринского театра и внимательно изучала танцы Айседоры Дункан. [↑](#footnote-ref-786)
786. Э. Старк. Указ. соч., стр. 55. [↑](#footnote-ref-787)
787. «Первое представление обновленной “Кармен” было победой этого роскошного, гибкого и нервного артистического таланта… Давно знакомая “Кармен” стала редкостной новинкой, художественным событием», — писал А. В. Оссовский («Слово», 13 марта 1908 г.). [↑](#footnote-ref-788)
788. Критикой отмечалось, что исполнение этой партии Боначичем было самой крупной артистической удачей в спектакле Большого театра, несмотря на участие такой певицы, как А. В. Нежданова (Гр. Прокофьев. Московская опера. — «Русская музыкальная газета», 1909, № 46. стлб. 1077). [↑](#footnote-ref-789)
789. Ю. Энгель. Письма о московской опере. — «Русская музыкальная газета», 1907, № 39, стлб. 850. [↑](#footnote-ref-790)
790. Игорь Глебов. Обзор художественной деятельности Мариинского театра. — «Музыка», 1914, № 173. стр. 234. [↑](#footnote-ref-791)
791. Н. Н. Фатов. Итоги, оперного сезона 1913 – 14 гг. в Москве. — «Русская музыкальная газета», 1914, № 20 – 21, стлб. 501. [↑](#footnote-ref-792)
792. Ю. Энель. Письма о московской опере. — «Русская музыкальная газета», 1907, № 39, стлб. 852. [↑](#footnote-ref-793)
793. Ив. Липаев. Московские письма. — «Русская музыкальная газета», 1907, № 42, стлб. 913. [↑](#footnote-ref-794)
794. «Русская музыкальная газета», 1910, № 39, стлб. 826. [↑](#footnote-ref-795)
795. Там же, 1913, № 41, стлб. 901. [↑](#footnote-ref-796)
796. Там же, 1915, № 6 – 7, стлб. 143. [↑](#footnote-ref-797)
797. Там же, 1910, № 43, стлб. 942. [↑](#footnote-ref-798)
798. Там же, 1908, № 37, стлб. 749 – 750. [↑](#footnote-ref-799)
799. Об этом Шаляпин писал сам в автобиографической книге «Страницы моей жизни». — В сб.: «Шаляпин», т. I, стр. 196. [↑](#footnote-ref-800)
800. Как Ф. И. Шаляпин ставит Шаляпина. Отзывы артистов. — «Петербургская газета», 28 октября 1911 г. [↑](#footnote-ref-801)
801. А. Бенуа. Постановка «Хованщины». — «Речь», 18 ноября 1911 г. Помимо указанных сцен Бенуа подвергает резкой критике постановку «Пляски персидок», осуществленную в рутинном традиционно-балетном плане. [↑](#footnote-ref-802)
802. В. А. Лосский. Мемуары, статьи и речи. М., 1959, стр. 213. [↑](#footnote-ref-803)
803. Игорь Глебов. Петроградские куранты. 6. Мысли и размышления по поводу постановки «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова в Мариинском театре. — «Музыка», 1915, № 214, стр. 176 – 177. [↑](#footnote-ref-804)
804. В. Э. Мейерхольд. К постановке «Тристана и Изольды» в Мариинском театре 30 октября 1909 года. — «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. V, стр. 19. [↑](#footnote-ref-805)
805. Там же, стр. 29. [↑](#footnote-ref-806)
806. Б. Рунге. К постановке на Мариинской сцене «Тристана и Изольды» (режиссерские заметки). — «Театр и искусство», 1909, № 45, стр. 789. [↑](#footnote-ref-807)
807. В. Я. О постановках опер Мусоргского. — В сб.: «М. П. Мусоргский. К 50‑летию со дня смерти. Статьи и материалы». М., 1932, стр. 324. [↑](#footnote-ref-808)
808. «С точки зрения современных сценических течений постановка весьма ординарна и, как ряд картин, бледна, — читаем мы в “Русской музыкальной газете”, — у Санина больше жизни и яркости. Народные сцены не удались» (1911, № 3, стлб. 80). [↑](#footnote-ref-809)
809. М. М. Фокин. О постановке Орфея. Цит. по кн.: М. М. Фокин. Против течения. Л.‑М., 1962, стр. 348. [↑](#footnote-ref-810)
810. Там же, стр. 349. [↑](#footnote-ref-811)
811. См.: «Русская музыкальная газета», 1912, № 8, стлб. 193. [↑](#footnote-ref-812)
812. Игорь Глебов. Обзор художественной деятельности Мариинского театра. — «Музыка», 1914, № 173, стр. 234. [↑](#footnote-ref-813)
813. В день петербургской премьеры «Электры» 18 февраля 1913 г. в газете «Речь» появилась статья одного из сотрудников Эванса художника и археолога Б. А. Богаевского: «“Электра” Штрауса на сцене Мариинского театра», знакомившая публику с материалами, использованными в постановке. [↑](#footnote-ref-814)
814. К постановке «Электры» в Мариинском театре (беседа с В. Э. Мейерхольдом). — «День», 26 ноября 1912 г. [↑](#footnote-ref-815)
815. Каратыгин. «Каменный гость». — «Речь», 29 января 1917 г. [↑](#footnote-ref-816)
816. См. об этом, в частности, в кн.: В. П. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы, стр. 178 – 179. [↑](#footnote-ref-817)
817. Подробные сведения о деятельности Театра музыкальной драмы содержатся в мемуарной книге одного из его ведущих артистов, а впоследствии известного переводчика оперных либретто С. Ю. Левика «Записки оперного певца», изд. 2‑е. М., 1962 (гл. 11 специально посвящена истории этого театра). [↑](#footnote-ref-818)
818. Театр продолжал работать после Октябрьской революции и в 1918 году был слит с оперой Народного дома. [↑](#footnote-ref-819)
819. И. Кнорозовский. Музыкальные заметки. — «Театр и искусство», 1912, № 51, стр. 1014. [↑](#footnote-ref-820)
820. В. Коломийцев. Открытие Театра музыкальной драмы. — «День», 13 декабря 1912 г. [↑](#footnote-ref-821)
821. Лель (Баскин). Театр музыкальной драмы. — «Русская музыкальная газета», 1913, № 2, стлб. 47. [↑](#footnote-ref-822)
822. Лель (Баскин). «Евгений Онегин» в Музыкальной драме. — «Русская музыкальная газета», 1913, № 4, стлб. 105. [↑](#footnote-ref-823)
823. Черногорский. «Музыкальная драма» (Письмо в редакцию). — «Театр и искусство», 1912, № 51, стр. 1017. [↑](#footnote-ref-824)
824. А. Римский-Корсаков. Первое представление «Мейстерзингеров» Р. Вагнера. — «Русская молва», 23 декабря 1912 г. [↑](#footnote-ref-825)
825. В Москве Театр Зимина поставил «Мейстерзингеров» в 1909 году, но с большими купюрами. Сценически спектакль был малоинтересен. [↑](#footnote-ref-826)
826. Черногорский. Музыкальные впечатления. 1. «Садко» в театре «Музыкальной драмы». — «Театр и искусство», 1913, № 6, стр. 135. [↑](#footnote-ref-827)
827. Каратыгин. Генеральная репетиция «Бориса Годунова». — «Речь», 30 сентября 1913 г. После премьеры В. Г. Каратыгин опубликовал в той же газете подробный критический разбор спектакля (номер от 3 октября 1913 г.). К его критическим соображениям всецело присоединился А. Н. Бенуа (номер от 7 октября 1913 г.). Несколько позже Каратыгин писал, что «спектакль в целом, несомненно, должен быть признан имеющим значение в театральном мире. Постановка “Бориса” чем-то импонирует, какими-то сторонами своими почти способна увлечь зрителя, слушателя» («Музыкальная драма». — «Аполлон», 1913, № 8, стр. 68). [↑](#footnote-ref-828)
828. В. Вальтер. Опера в С.‑Петербурге. «Борис Годунов» Мусоргского в театре Музыкальной драмы. — «Русская музыкальная газета», 1913, № 41, стлб. 895. [↑](#footnote-ref-829)
829. Каратыгин. Годовщина «Музыкальной драмы». — «Речь», 11 декабря 1913 г. [↑](#footnote-ref-830)
830. Э. Старк (Зигфрид). О постановках в «Музыкальной драме». — «Театр и искусство», 1913, № 43, стр. 861. [↑](#footnote-ref-831)
831. Там же, стр. 863. [↑](#footnote-ref-832)
832. Каратыгин. Музыкальная драма. — «Аполлон», 1913, № 8, стр. 68. [↑](#footnote-ref-833)
833. Лель (Баскин). От содержания к внешности. — «Русская музыкальная газета», 1914, № 50, стлб. 946. [↑](#footnote-ref-834)
834. Игорь Глебов. «Снегурочка» в Музыкальной драме. — «Музыка», 1914, № 197, стр. 538. [↑](#footnote-ref-835)
835. Хроника журнала «Музыкальный современник», 1916, № 5 – 6, стр. 5, 6. [↑](#footnote-ref-836)
836. Н. Фатов. Оперный сезон 1914 – 15 гг. в Москве. — «Русская музыкальная газета», 1915, № 21 – 22, стлб. 381. [↑](#footnote-ref-837)
837. Андрей Левинсон. О новом балете. — «Аполлон», 1911, № 9, стр. 24. [↑](#footnote-ref-838)
838. А. Левинсон. «Дон Кихот». — «Речь», 28 января 1913 г. [↑](#footnote-ref-839)
839. А. Левинсон. А. Павлова. Русский балет, альбом «Солнца России», № 1. СПб., 1913, стр. 2. [↑](#footnote-ref-840)
840. В. Светлов. «Жизель». — «Биржевые ведомости», 9 октября 1906 г. [↑](#footnote-ref-841)
841. Письмо Джону Мартину 13 октября 1931 года. — М. Фокин. Против течения. Л.‑М., 1962, стр. 520. [↑](#footnote-ref-842)
842. Кин. 25 лет в балете. Беседа с А. А. Горским. — «Раннее утро», 1 июня 1914 г. [↑](#footnote-ref-843)
843. Письмо А. Горского В. Д. Тихомирову, 1918 г. Вследствие того, что оригинал, хранившийся в музее ГАБТ, утерян, цитируется по заверенной копии. [↑](#footnote-ref-844)
844. Черновик письма А. Горского в дирекцию Большого театра, 1919 г., ГЦТМ им. Бахрушина, ед. хр. 123938/25. [↑](#footnote-ref-845)
845. ГЦТМ, ф. 77, ед. хр. 106820. Дата надписи — 12 марта 1921 г. [↑](#footnote-ref-846)
846. А. Бенуа. «Волшебное зеркальце». — «Мир искусства», 1904, № 1. Хроника, стр. 4. [↑](#footnote-ref-847)
847. Мим. Нечто балетное. — «Новости дня», 24 ноября 1902 г. [↑](#footnote-ref-848)
848. М. Фокин. Воспоминания балетмейстера. — В сб.: «Анна Павлова». М., 1956, стр. 162. [↑](#footnote-ref-849)
849. М. Фокин. «Умирающий лебедь». Л., 1961, стр. 22. [↑](#footnote-ref-850)
850. А. А. Черепнин. Фокин (Гастроль в театре «Эрмитаж»). — «Театр», 26 – 28 апреля 1915 г. [↑](#footnote-ref-851)
851. М. Фокин. Против течения, стр. 219. [↑](#footnote-ref-852)
852. Цит. по кн.: А. Блок. Собрание сочинений, т. VI. Л., 1932 – 1936, стр. 275 – 276. [↑](#footnote-ref-853)
853. М. Фокин. Против течения, стр. 370. [↑](#footnote-ref-854)
854. С. А. (Сергей Ауслендер). Танцы в «Князе Игоре». — «Аполлон», 1909, № 1, стр. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-855)
855. Из статьи Анри Геона «Несколько замечаний по поводу “Русского балета”» в «Nouvelle Revue Française». Цит. по кн.: В. Светлов. Современный балет. СПб., 1911, стр. 112. [↑](#footnote-ref-856)
856. М. Фокин. Против течения, стр. 272. [↑](#footnote-ref-857)
857. Александр Бенуа. Художественные письма. Русские спектакли в Париже. «Жар-птица». — «Речь», 18 июля 1910 г. [↑](#footnote-ref-858)
858. Александр Бенуа. Художественные письма. Русские спектакли в Париже. «Жар-птица». — «Речь», 18 июня 1910 г. [↑](#footnote-ref-859)
859. М. Фокин. Против течения, стр. 284. [↑](#footnote-ref-860)
860. Там же, стр. 281. [↑](#footnote-ref-861)
861. Первой проанализировала хореографию Нижинского и выявила ее новаторскую направленность В. М. Красовская в книгах: «Русский балетный театр начала XX века», ч. 1. Хореографы. Л., 1971; «Нижинский». Л., 1974. [↑](#footnote-ref-862)
862. Я. Тугендхольд. Письмо из Парижа. Русский сезон 1912 г. — «Аполлон», 1912, № 7, стр. 53. [↑](#footnote-ref-863)
863. Андрей Левинсон. Старый и новый балет. Пг., [1917], стр. 82, 83. [↑](#footnote-ref-864)
864. А. Бенуа. Художественные письма. — «Речь», 10 июня 1909 г. [↑](#footnote-ref-865)
865. А. В. Луначарский. Русские спектакли в Париже. В сб.: «В мире музыки». М., 1958, стр. 243. [↑](#footnote-ref-866)
866. А. Левинсон. О новом балете. — «Аполлон», 1911, № 9, стр. 18. [↑](#footnote-ref-867)
867. После Фокина и Нижинского спектакли ставил Б. Романов, а в 1920‑е годы — Л. Мясин, Б. Нижинская, Дж. Баланчин и С. Лифарь. [↑](#footnote-ref-868)
868. В. Гельцер. Искусство правды и красоты. — «Советское искусство», 1937, 11 июля. [↑](#footnote-ref-869)
869. Там же. [↑](#footnote-ref-870)
870. Вас. Ив. Немирович-Данченко. В миражах. — «Русское слово», 1 февраля 1914 г. [↑](#footnote-ref-871)
871. М. Фокин. Против течения, стр. 637, 314. [↑](#footnote-ref-872)
872. Эдуард Старк. Новые балеты М. М. Фокина. — «Театр и искусство», 6 декабря 1915 г. [↑](#footnote-ref-873)
873. А. Волынский. «Арагонская хота». — «Биржевые ведомости», 31 января 1916 г. [↑](#footnote-ref-874)
874. О. Дымов. Козлоногие. — В сб.: «Илья Сац». М.‑Пг., 1923, стр. 89. [↑](#footnote-ref-875)
875. В. Светлов. Письма о балете. — «Театр и искусство», 29 января 1917 г. [↑](#footnote-ref-876)
876. Де-Ней (И. И. Шнейдер). У А. А. Горского. К 25‑летию артистической деятельности. — «Рампа и жизнь», 1914, № 22, стр. 6. [↑](#footnote-ref-877)
877. А. П. (Плещеев). Балет. — «Время», 7 июля 1917 г. [↑](#footnote-ref-878)
878. А. Черепнин. «Баядерка». — «Театр», 21 – 22 марта 1917 г. [↑](#footnote-ref-879)
879. А. Плещеев. Около кулис. О балете. — «Время», 19 мая 1917 г. [↑](#footnote-ref-880)
880. См. об этом в предшествующей главе. [↑](#footnote-ref-881)
881. М. Фокин. Против течения. Л.‑М., 1962, стр. 280. [↑](#footnote-ref-882)
882. Пластическими интерпретациями пьес Шопена славилась и А. Дункан. Однако ее подход к сценическому воплощению музыки значительно отличался от подхода Фокина (они сходились лишь в дружном неприятии традиционных форм балетной музыки XIX века). Обращаясь к музыке Шопена, Дункан заботилась о создании определенной эмоциональной атмосферы своих танцев. Стилевые и композиционные соответствия музыки и танца занимали ее мало. Фокин же превосходно ощущал конструктивные возможности музыки, и потому музыка Шопена в определенном смысле «формировала» танцевальную структуру его балета. [↑](#footnote-ref-883)
883. Александр Бенуа. Художественные письма. Русские спектакли в Париже. — «Речь», 25 июня 1909 г. [↑](#footnote-ref-884)
884. «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания». М., 1961, стр. 142 – 143. [↑](#footnote-ref-885)
885. См. письмо 1911 года (без указания числа). Архив А. Н. Римского-Корсакова, ф. Б8, разд. VII, ед. хр. 532. Ленинград, Институт театра, музыки и кинематографии. [↑](#footnote-ref-886)
886. М. Фокин. Против течения, стр. 256. [↑](#footnote-ref-887)
887. Там же, стр. 256 – 257. [↑](#footnote-ref-888)
888. Стравинский собирался написать Konzertstück для фортепиано с оркестром. Изменив свое первоначальное намерение, композитор ввел материал Konzertstück’а в партитуру балета (см.: Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 72). [↑](#footnote-ref-889)
889. «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 152. [↑](#footnote-ref-890)
890. См.: Н. М. Лопатин и В. П. Прокути. Русские народные лирические песни. М., 1956, стр. 96. [↑](#footnote-ref-891)
891. Премьера «Шута» в дягилевской антрепризе состоялась в мае 1921 года в Париже, а на советской сцене — в январе 1928 года в Киеве. [↑](#footnote-ref-892)
892. Эм. Бескин. Московские письма. — «Театр и искусство», 1911, № 2, стр. 39. [↑](#footnote-ref-893)
893. Касаясь этой проблемы, я пользуюсь представившейся возможностью заново охарактеризовать существо неовенской школы, как оно видится сейчас, когда борьба со штампами, сложившимися в результате монополии неовенского репертуара, является уже делом вчерашнего дня и когда можно отграничить самое понятие неовенской школы от традиции воплощения ее спектаклей на русской сцене. [↑](#footnote-ref-894)
894. Ю. Э. (Ю. Д. Энгель). «Прекрасная Елена» (Свободный театр). — «Русские ведомости», 18 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-895)
895. В понятие «симфоническая музыка» он включал не только оркестровые сочинения. В его представлении соната — это «симфония для одного инструмента» (Андрей Белый. Символизм. М., 1910, стр. 154 – 155). [↑](#footnote-ref-896)
896. Андрей Белый. Указ. соч., стр. 169, 156. Высказывания о ведущем значении музыки для искусства нового времени можно найти и у других символистов. См., например, статью Вячеслава Иванова «Предчувствия и предвестия» (включена в его книгу «По звездам». СПб., 1909). [↑](#footnote-ref-897)
897. Это отражено и в программном названии симфонии: «Божественная поэма». [↑](#footnote-ref-898)
898. П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 486. [↑](#footnote-ref-899)
899. Б. В. Асафьев. О русской природе и русской музыке. — Избр. труды, т. IV. М., Изд‑во АН СССР, 1955, стр. 88. [↑](#footnote-ref-900)
900. М. Волошин указывал на просветленность палитры художников «неореалистов», на то, что из-под их красок «сквозит лирический фон души» (Максимилиан Волошин. Анри де Ренье. — «Аполлон», 1910, № 4, стр. 27). А. Топорков видел существенный признак представителей этого направления в свежести восприятия мира, в способности их взглянуть на реальность как на «впервые данную», словно овеянную «первым весенним воздухом» (А. Топорков. Борис Зайцев. О новом реализме. — «Золотое Руно», 1907, № 10, стр. 47). [↑](#footnote-ref-901)
901. Из программы, предпосланной партитуре. [↑](#footnote-ref-902)
902. Так, в первом, медленном разделе непрерывно сменяются темы кудесника, сказок, «кота-баюна», самой Кикиморы и «хрустальной колыбельки». Второй раздел — скерцо — написан на тематическом материале Кикиморы, претерпевающем самые причудливые модификации. [↑](#footnote-ref-903)
903. Можно было бы напомнить о циклах Шумана и самого Лядова, о некоторых сочинениях кучкистов и других композиторов. Н. Запорожец в своей монографии «А. К. Лядов» справедливо указывает на связь «Кикиморы» с «Ночью на Лысой горе» Мусоргского. [↑](#footnote-ref-904)
904. Этот принцип формообразования впоследствии часто встречался в сочинениях Прокофьева. [↑](#footnote-ref-905)
905. Концерты в С.‑Петербурге. — «Русская музыкальная газета», 1913, № 15 – 16, стлб. 417. [↑](#footnote-ref-906)
906. Ю. Э. Пятый симфонический концерт Русского музыкального общества. — «Русские ведомости», 10 декабря 1913 г. [↑](#footnote-ref-907)
907. Э. Ю. Театр и музыка. — «Русские ведомости», 21 апреля, 1909 г. [↑](#footnote-ref-908)
908. Г. П. Театр и музыка. — «Русские ведомости», 7 апреля 1910 г. [↑](#footnote-ref-909)
909. Тематический анализ поэмы см. в работе: Н. Вольтер. Символика «Прометея». — В сб.: «Александр Николаевич Скрябин. 1915 – 1940». М.‑Л., 1940. [↑](#footnote-ref-910)
910. В апофеозе, по мысли автора, в зале должен был вспыхивать белый свет (начало световой «симфонии» — образ первичного хаоса — рисовалось Скрябину в сине-лиловых, сероватых тонах). [↑](#footnote-ref-911)
911. О гармоническом языке Скрябина написано немало работ. Перечень их см.: В. Дернова. Гармония Скрябина. Л., 1968. [↑](#footnote-ref-912)
912. Н. М. Петербургские письма. — «Музыка», 1911, № 49, стр. 1080. В дальнейшем, в одной из своих последующих корреспонденции, Мясковский счел нужным отметить и то, что ему казалось уязвимым в «Прометее», прежде всего «недостаточную формальную спаянность» и некоторые другие моменты. Все же своей общей, чрезвычайно высокой оценки произведения он не изменил (см. «Музыка», 1913, № 118, стр. 137 – 140; обе упомянутые статьи приведены в сб.: «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2. М., 1960). [↑](#footnote-ref-913)
913. «Новое время», 11 марта 1911 г. [↑](#footnote-ref-914)
914. Н. Берн. Зал Дворянского собрания. — «Петербургская газета», 10 марта 1911 г. [↑](#footnote-ref-915)
915. См., например: Б. Тюнеев. «Прометей» Скрябина. — «Русская музыкальная газета». 1911, № 13, стлб. 338 – 339; Кар. Последний концерт Кусевицкого. — «Речь», 12 марта 1911 г.

     Высказывания критиков о «Прометее» см. также в главе Ю. В. Келдыша [«Музыкальная полемика»](#_Toc406238683). [↑](#footnote-ref-916)
916. «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2, стр. 217. [↑](#footnote-ref-917)
917. Из статьи Мясковского «“Аластор” (поэма Шелли) Н. Мясковского» к первому исполнению поэмы. Указ. соч., стр. 222. [↑](#footnote-ref-918)
918. Цит. по сб.: «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2, стр. 512. [↑](#footnote-ref-919)
919. «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 1 №., 1959, стр. 22 – 23. [↑](#footnote-ref-920)
920. Н. Мясковский. Автобиографические заметки о творческом пути. — В сб.: «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2, стр. 16. [↑](#footnote-ref-921)
921. В сюиту вошли многие номера балета. [↑](#footnote-ref-922)
922. Основой жанрового симфонизма русских классиков служила, как известно, крестьянская песня. [↑](#footnote-ref-923)
923. Эту «отчужденность» композитора от воспроизводимых им жизненных явлений И. Я. Вершинина тонко связывает с воздействием на него художественных взглядов некоторых деятелей «Мира искусства». См.: И. Я. Вершинина. Ранние балеты Стравинского. М., 1967. [↑](#footnote-ref-924)
924. О музыке балетов Стравинского, а соответственно и сюит из этих балетов подробнее говорится в гл. И. Я. Вершининой «Музыка в балетном театре». [↑](#footnote-ref-925)
925. См. о них в главе Ю. В. Келдыша [«Музыкальная полемика»](#_Toc406238683). [↑](#footnote-ref-926)
926. Флорестан. Симфонический концерт. — «Утро России», 28 июля 1912 г. [↑](#footnote-ref-927)
927. Гр. Пр. Театр и музыка. — «Русские ведомости», 27 июля 1912 г. [↑](#footnote-ref-928)
928. Цит. по сб.: В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. М.‑Л., 1965, стр. 129. [↑](#footnote-ref-929)
929. См.: «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания». Изд. 2‑е. дополненное. М., 1961, стр. 147. [↑](#footnote-ref-930)
930. См.: В. Г. Каратыгин. Избранные статьи, стр. 81. [↑](#footnote-ref-931)
931. «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания», стр. 151. О новизне и смелости скифских образов, Прокофьева свидетельствуют противоречия, возникшие при создании балета между композитором и автором либретто С. Городецким. [↑](#footnote-ref-932)
932. Каратыгин понимает «гетерофонию» как «разноголосие, наложение рисунка на фон без особого приурочения их друг к другу» (цит. по сб.: «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания», стр. 304). Этот термин не привился по отношению к явлениям современной музыки — мы пользуемся понятиями политональность, полиладовость и др., хотя сущность некоторых из них он, пожалуй, выразил бы лучше. [↑](#footnote-ref-933)
933. См. главу «Музыкальная полемика». [↑](#footnote-ref-934)
934. О механизме образования в концерте мелодики широкого дыхания путем синтеза элементов распевности и речитативности см. в кн.: Л. Н. Раабен. Советский инструментальный концерт. Л., 1967. [↑](#footnote-ref-935)
935. Например, с одной из тем «Снегурочки» Римского-Корсакова. См.: И. Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973, стр. 163. [↑](#footnote-ref-936)
936. Ю. Э. 2‑е утро современной камерной музыки. — «Русские ведомости», 22 февраля 1912 г. [↑](#footnote-ref-937)
937. Вл. Протопопов. Творческий путь С. И. Танеева. — В сб.: «Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856 – 1946». М.‑Л., 1947, стр. 98. [↑](#footnote-ref-938)
938. Подробнее о развитии камерно-ансамблевых жанров см.: Л. Раабен. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961. [↑](#footnote-ref-939)
939. Это сочинение — в сущности единственный образец классической русской сонаты народно-жанрового типа. Работа над произведением велась автором еще в юности, закончено же оно было лишь в 1905 году. [↑](#footnote-ref-940)
940. П. Васильев. Фортепианные сонаты Метнера. М., 1962. По свидетельству. А. Суана. в финале автор стремится воплотить торжество светлых сил в душе человека на фоне весеннего цветения земли, озаренного светом божественного начала (см. Alfred I. Swan. Das Leben Nikolai Medtners. — «Musik des Ostens». Kassel, 1967, S. 71). [↑](#footnote-ref-941)
941. Прообразом ее несомненно явились фуги, вводившиеся Бетховеном в поздние фортепианные сонаты. [↑](#footnote-ref-942)
942. Соната соль минор ор. 22 – 31 марта 1910 года, ми минор ор. 25 № 2 – 14 февраля 1912, фа-диез мажор ор. 27 — о марта 1914 (1 ч. — 9 февраля 1913 г.). Все эти исполнения состоялись в Москве. [↑](#footnote-ref-943)
943. В главе Ю. В. Келдыша «Музыкальная полемика», стр. [300](#_page300) – [301](#_page301). [↑](#footnote-ref-944)
944. «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2, стр. 109. [↑](#footnote-ref-945)
945. Явный намек на Каратыгина, считавшего, что темы сонат соль минор и ми минор «малоудачны и бесхарактерны» (В. Г. Каратыгин. Избранные статьи, стр. 68). [↑](#footnote-ref-946)
946. «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2, стр. 110. [↑](#footnote-ref-947)
947. См., например: Е. Гунст. А. Н. Скрябин и его творчество. М., 1915. [↑](#footnote-ref-948)
948. Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 317. [↑](#footnote-ref-949)
949. Каратыгин. А. Н. Скрябин. — «Наши дни», 1915, № 2. стр. 15. [↑](#footnote-ref-950)
950. Флорестан. Концерт А. Н. Скрябина. — «Утро России», 28 января 1915 г. [↑](#footnote-ref-951)
951. В своих исканиях стилевого обновления фортепианной сонаты Прокофьев не был одинок. В этом же направлении работал одареннейший А. В. Станчинский. В 1912 году он создал две интересные сонаты, в которых своеобразно претворил некоторые закономерности инструментальных форм эпохи барокко и классицизма, применив их для развития русского народно-песенного тематизма. Безвременная кончина молодого композитора в 1914 году прервала его плодотворно начавшийся творческий путь. [↑](#footnote-ref-952)
952. Создание первых шести сонат относится к 1907 – 1909 годам. Одна из них появилась в печати под названием Первой. Две после доработки в 1917 году изданы как Третья и Четвертая. Остальные, по словам автора, «затерялись». Соната, опубликованная как Вторая, возникла в 1912 году. [↑](#footnote-ref-953)
953. Ю. Э. Вечер современной музыки (23‑го января в Малой зале консерватории). — «Русские ведомости», 25 января 1914 г. [↑](#footnote-ref-954)
954. Так, ярый «скрябинист» Б. Гунст писал, что сочинения Прокофьева оставляют «тягостное впечатление какого-то уродливого нароста на русском музыкальном искусстве» (Евгений Гунст. Концерты в Москве. — «Русская музыкальная газета», 1917, № 11 – 12, стлб. 268). [↑](#footnote-ref-955)
955. См.: В. Г. Каратыгин. Избранные статьи, стр. 239 – 240. [↑](#footnote-ref-956)
956. «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. М., 1957, стр. 203. [↑](#footnote-ref-957)
957. В. Г. Каратыгин. Камерные сочинения С. Прокофьева. — «Речь», 1916 (№ 330). Эта статья — отклик на первое исполнение «Сарказмов», состоявшееся в Петрограде 27 ноября 1916 года. [↑](#footnote-ref-958)
958. «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2, стр. 195 – 196. [↑](#footnote-ref-959)
959. Подробнее о фортепианных сочинениях того времени — концертах, сонатах и пьесах различных жанров см.: А. Д. Алексеев. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. М., изд‑во «Наука», 1969. [↑](#footnote-ref-960)
960. Б. В. Асафьев. (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. М.‑Л., 1930, стр. 131. [↑](#footnote-ref-961)
961. С. В. Попов. Хоровое творчество С. И. Танеева; А. Степанов. Кантата «По прочтении псалма». — В сб.: «Памяти Сергея Ивановича Танеева». М.‑Л., 1947. [↑](#footnote-ref-962)
962. О. Соколова. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. М., 1963. [↑](#footnote-ref-963)
963. А. Кандинский. Памятники русской культуры. — «Советская музыка», 1968, № 3. [↑](#footnote-ref-964)
964. Герой поэмы Ал. Толстого — поэт VIII века Иоанн из Дамаска видит свой нравственный долг в создании песен, облегчающих людям горе. Ради этого он нарушает свой монашеский «обет молчания». [↑](#footnote-ref-965)
965. В свою очередь некоторые ансамбли Танеева могут (по указанию автора) исполняться хором. [↑](#footnote-ref-966)
966. См. об этом в статье Б. Эйхенбаума «Поэзия Полонского». — В кн.: Я. П. Полонский. Стихотворения и поэмы. М., 1935. [↑](#footnote-ref-967)
967. «Памяти Сергея Ивановича Танеева», стр. 139. [↑](#footnote-ref-968)
968. Первое исполнение кантаты состоялось в Петрограде 11 марта 1915 года, под управлением С. Кусевицкого. Среди откликов на премьеру надо отметить статью В. В. Асафьева (Игоря Глебова) в еженедельнике «Музыка». — «Петроградские куранты», 28 марта 1915 г. [↑](#footnote-ref-969)
969. А. Степанов. Кантата «По прочтении псалма». — В сб.: «Памяти Сергея Ивановича Танеева», стр. 133. [↑](#footnote-ref-970)
970. Там же. стр. 180 – 181. [↑](#footnote-ref-971)
971. Сб. «Памяти Сергея Ивановича Танеева», стр. 259. [↑](#footnote-ref-972)
972. А. Кастальский. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке. — «Музыкальный современник», 1915, № 2, стр. 44. [↑](#footnote-ref-973)
973. «А. Д. Кастальский. Статьи, воспоминания, материалы». М., 1960, стр. 7. [↑](#footnote-ref-974)
974. Названия, подобные этому, происходят от названия монастыря или храма, из обихода которого заимствован напев-первоисточник. [↑](#footnote-ref-975)
975. Знаменный роспев — древнейшие памятники русского певческого искусства, записанные «знаменами» — знаками безлинейной нотации. Греческий роспев относится к XVII веку, времени оживления связей с греческой церковью — отсюда его название. Однако, по мнению современных исследователей, из всех старинных роспевов он наиболее национален и даже связан с русской народной песней. См. об этом в кн.: Н. Успенский. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968, стр. 669. [↑](#footnote-ref-976)
976. А. Кастальский. Простое искусство и его непростые задачи. — Цит. по кн.: «А. Д. Кастальский. Статьи, воспоминания, материалы», стр. 51. [↑](#footnote-ref-977)
977. Там же, стр. 50. [↑](#footnote-ref-978)
978. А. Д. Кастальский. Основы народного многоголосья. М., 1948, стр. 27. [↑](#footnote-ref-979)
979. «А. Д. Кастальский. Статьи, воспоминания, материалы», стр. 8 – 9 (подчеркнуто мною. — *В. Г*.). [↑](#footnote-ref-980)
980. Там же, стр. 31. [↑](#footnote-ref-981)
981. Между тем они не только не исполняются и не изучаются, но даже в наиболее полном и ценном труде, посвященном Кастальскому («Статьи, воспоминания, материалы»), культовые сочинения вовсе отсутствуют в списке сочинений композитора. [↑](#footnote-ref-982)
982. «А. Д. Кастальский. Статьи, воспоминания, материалы», стр. 75. [↑](#footnote-ref-983)
983. Там же, стр. 173. [↑](#footnote-ref-984)
984. Он построен на теме русского песнопения «Со святыми упокой», ставшего в русской музыке своеобразным символом смерти. В таком значении эта мелодия использована в Шестой симфонии Чайковского, в кантате «Иоанн Дамаскин» Танеева. [↑](#footnote-ref-985)
985. «Весна» была впервые исполнена в Москве, 11 марта 1902 года. В петербургской премьере 18 января 1905 года партию солиста исполнял Шаляпин. [↑](#footnote-ref-986)
986. О. Соколова, автор брошюры «Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова», справедливо сопоставляет тематизм и фактуру «весенней» кантаты (начала ее) с прологом «Снегурочки» Римского-Корсакова. [↑](#footnote-ref-987)
987. Сочинена летом 1913 года. Первое исполнение — 30 ноября 1913 года в Петербурге, под управлением автора. [↑](#footnote-ref-988)
988. Значение этой темы как символа неотвратимой гибели, смерти основывается не только на ее историческом происхождении (средневековый гимн о конце мира), но и на житейских истоках мелодии, выросшей из интонаций вздохов и стонов. [↑](#footnote-ref-989)
989. См. письмо к В. Р. Вильшау. — В кн.: С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 547. [↑](#footnote-ref-990)
990. Интерес слушательский этому предшествовал. По воспоминаниям А. Ф. Гедике, Рахманинов «частенько, даже зимой, вставал в семь часов утра и, в темноте, наняв извозчика, уезжал в большинстве случаев в Таганку, в Андроньев монастырь, где выстаивал в полутемной огромной церкви целую обедню, слушая старинные, суровые песнопения из октоиха, исполняемые монахами параллельными квинтами. Это производило на него сильное впечатление» («Воспоминания о Рахманинове», т. 2. М., 1957, стр. 43). [↑](#footnote-ref-991)
991. С. В. Рахманинов. Письма, стр. 390. [↑](#footnote-ref-992)
992. См. письмо Н. С. Морозову. Там же, стр. 395. [↑](#footnote-ref-993)
993. «Литургия» была впервые исполнена в Москве в концерте Синодального хора 25 ноября 1910 года. [↑](#footnote-ref-994)
994. «Всенощная» была впервые исполнена в Москве в концерте Синодального хора 10 марта 1915 года. [↑](#footnote-ref-995)
995. Ту же, что и в одноименном хоре Кастальского. [↑](#footnote-ref-996)
996. А. Кандинский. Памятники русской культуры. — «Советская музыка», 1968, № 3, стр. 77. [↑](#footnote-ref-997)
997. О них см. [в т. I настоящего издания](Русская%20художественная%20культура.%201895%20-%201907.rtf#_page387). [↑](#footnote-ref-998)
998. Вокализ посвящен А. В. Неждановой. В архиве певицы хранится экземпляр рукописи, в котором рукой Неждановой сделаны карандашные пометки: варианты мелодии, предложенные композитору исполнительницей. Большинство предложений было принято и вошло в печатное издание. [↑](#footnote-ref-999)
999. С. Рахманинов. О русском народном музыкальном творчестве. — «Советская музыка», сб. 4. М., 1945, стр. 53. [↑](#footnote-ref-1000)
1000. Это определение — «косвенная лирика» — заимствовано мною у В. А. Цуккермана, применившего его к лирике Прокофьева. [↑](#footnote-ref-1001)
1001. Игорь Глебов. Книга о Стравинском. Л., 1929, стр. 93. [↑](#footnote-ref-1002)
1002. Добавим, что эти жанры не имеют и устойчивой традиции их разработки в профессиональной музыке. К ним обращался последовательно только Лядов. [↑](#footnote-ref-1003)
1003. Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, сто. 98. [↑](#footnote-ref-1004)
1004. Пользуюсь случаем, чтобы сказать, что в моей книге «Русский классический романс XIX века» (М., 1956) раннее творчество Стравинского получило весьма одностороннюю оценку. [↑](#footnote-ref-1005)
1005. «Аполлон», 1910, № 4, стр. 5. [↑](#footnote-ref-1006)
1006. Цит. по кн.: И. Нестьев. Прокофьев. М., 1957, стр. 147. [↑](#footnote-ref-1007)
1007. Б. В. Асафьев. Портреты советских композиторов. — Цит. по кн.: И. В. Нестьев. Прокофьев, стр. 493. [↑](#footnote-ref-1008)
1008. В. И. Сафонов (1908 – 1909, в 1910 – 1913 главный дирижер Петербургского отд. РМО), С. А. Кусевицкий (1909); дирижировали: С. Н. Василенко (в нескольких сезонах, начиная с 1908 года), В. И. Сук, Н. Н. Черепнин, Э. К. Млынарский, А. К. Глазунов, а из иностранцев Р. Каянус (1909), О. Фрид (1910), Г. Шнеефохт (1910), К. Шевильяр, Г. Менгельберг (1913). [↑](#footnote-ref-1009)
1009. Состав квартета: Б. С. Каменский, Н. И. Кранц, А. А. Борнеман, С. Э. Буткевич. Он сохранялся до 1909 года, когда квартет потерял первого скрипача. Один год первую скрипку играл Ауэр, с 1910 — К. К. Григорович. С 1911 года после смерти Борнемана в квартет вошел В. Р. Бакалейников. [↑](#footnote-ref-1010)
1010. «Слово», 8 декабря 1907 г. [↑](#footnote-ref-1011)
1011. «Жизнь искусства», 1924, № 36, стр. 6. [↑](#footnote-ref-1012)
1012. Первый был посвящен целиком Бетховену, второй — Чайковскому, третий — французским композиторам Массне, Видалю, Дебюсси, четвертый — Шуберту, пятый — русским композиторам Золотареву, Танееву, Глазунову, шестой — Баху. [↑](#footnote-ref-1013)
1013. «Общедоступными» они назывались потому, что были доступны сравнительно небогатым людям. [↑](#footnote-ref-1014)
1014. «Театр», № 90, 2 ноября 1907 г., стр. 12. В первом сезоне дано семь концертов с участием в качестве солистов С. И. Танеева, А. Б. Гольденвейзера, М. Мейчика (ф.‑п.), К. С. Сараджева (скрипка), Ф. Х. Бубека (орган) и др. Программы строились либо по эпохам, либо по национальным школам: 1‑й концерт: Бах, Гендель, Люлли, Монсиньи, Рамо; 2‑й — Гайдн, Моцарт; 3‑й — Бетховен; 4‑й — Шуберт; 5‑й — Берлиоз, Лист, Вагнер; последние два — русская музыка: Глинка, Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков и др. Каждый концерт предварялся лекцией Ю. Д. Энгеля. [↑](#footnote-ref-1015)
1015. «Русская музыкальная газета», 1913, № 6, стлб. 146 – 149. Более подробную характеристику Зилоти-дирижера см.: Л. Раабен. А. И. Зилоти-пианист, дирижер, музыкальный деятель. — В сб.: «А. И. Зилоти. Воспоминания и письма». Л., 1963. [↑](#footnote-ref-1016)
1016. См.: «Хроника журнала “Музыкальный современник”» 1915, № 9, стр. 4. [↑](#footnote-ref-1017)
1017. «А. И. Зилоти. Воспоминания и письма». Л., 1963, стр. 240. [↑](#footnote-ref-1018)
1018. Вот далеко не полный перечень исполнителей: дирижировали А. Никиш (с 1908 по 1911), Дж. Энеску. В. Менгельберг, Ф. Моттль, Ф. Вейнгартнер, М. Регер, М. Шиллинге, А. Коутс, А. Глазунов, С. Рахманинов, Ф. Блуменфельд, С. Прокофьев; выступали пианисты: Р. Пюньо, А. Корто, Г. Гальстон, сам Зилоти, В. Сапельников, С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Прокофьев, Н. Метнер, Ф. Блуменфельд; клавесинистка В. Ландовска; скрипачи Э. Изаи, Ж. Тибо, Дж. Энеску; виолончелисты: П. Казальс, А. Вержбилович, А. Брандуков; вокалисты: Ф. Шаляпин, Л. Собинов, И. Ершов, П. Андреев, Г. Боссе, В. Касторский, А. Александрович, П. Курзнер, Н. Забела-Врубель, М. Оленина-д’Альгейм, А. Жеребцова-Андреева, М. Кузнецова-Бенуа, Е. Збруева, Ф. Литвин, А. Нежданова, испанская певица Мария Гай. [↑](#footnote-ref-1019)
1019. См. об этом в сб.: «Артур Никиш в России». Л., 1975. [↑](#footnote-ref-1020)
1020. Так, 31 октября и 7 ноября 1911 года — два вечера Скрябина с исполнением собственных сочинений (Четвертая и Пятая сонаты и др.); 5 ноября — Вторая симфония, фортепианный концерт, «Прометей»; апрель 1912 года — еще вечер Скрябина (Седьмая соната); 10 декабря Скрябин исполнил Седьмую сонату, 24 прелюдии и другие пьесы; 9 февраля 1913 года — Первая симфония, ф.‑п. пьесы (автор) и «Прометей»; 9 ноября 1913 года — «Прометей»; 1915 года — два вечера памяти Скрябина, где Зилоти продирижировал всеми симфоническими произведениями композитора. [↑](#footnote-ref-1021)
1021. См. сб.: «А. И. Зилоти. Воспоминания и письма», стр. 287 – 293. [↑](#footnote-ref-1022)
1022. См. об этом в главе А. Д. Алексеева «Инструментальная музыка». [↑](#footnote-ref-1023)
1023. См. «Русская музыкальная газета», 1907, № 47, стлб. 1085. [↑](#footnote-ref-1024)
1024. «Русская музыкальная газета», 1908, № 49, стлб. 1129. [↑](#footnote-ref-1025)
1025. Все Бранденбургские концерты, причем Первый, Четвертый и Пятый — по два раза; сюиты №№ 2, 3, 4, из них № 4 впервые; кантаты №№ 50 и 131; отдельные части из кантат №№ 21, 29, 140, 198; 12 января 1913 г. — Magnificat. [↑](#footnote-ref-1026)
1026. Зигфрид. Оркестр Кусевицкого. — «Музыка», 1911, № 40, стр. 819. [↑](#footnote-ref-1027)
1027. «Русская музыкальная газета», 1912, № 45, стлб. 951 – 952. [↑](#footnote-ref-1028)
1028. Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, И. В. Тартанов, И. А. Алчевский, Г. А. Боссе, Е. И. Збруева, С. В. Акимова, И. В. Ершов, Г. С. Пирогов, А. Н. Скрябин, К. Н. Игумнов, Ф. Крейслер и др. [↑](#footnote-ref-1029)
1029. См. «Музыка», 1911, № 49, стр. 1075. [↑](#footnote-ref-1030)
1030. «Музыка», 1914, № 198, стр. 554. [↑](#footnote-ref-1031)
1031. Дирижировал концертами либо сам Шереметев (весьма посредственно), либо М. Владимиров, являвшийся подлинным художественным руководителем антрепризы. [↑](#footnote-ref-1032)
1032. Это было третье исполнение Мессы в Петербурге. Как известно, первое состоялось 26 марта 1824, года и являлось вообще премьерой гениального творения Бетховена во всем мире; второе — в 1904 году в Филармоническом обществе. [↑](#footnote-ref-1033)
1033. См. газету «Слово», 17 января 1905 г. Мне приходилось беседовать со старыми петербуржцами, многолетними посетителями шереметевских концертов. По их словам, концерты эти знакомили с серьезной классической музыкой. В летние месяцы в своем имении Ульянка, там, где ныне вырос новый пригород Ленинграда, Шереметев устраивал бесплатные концерты для местных жителей. [↑](#footnote-ref-1034)
1034. Симфония исполнялась впервые, «Фавн и пастушка» незадолго до того (16 февраля 1908 года) прозвучала в «Русских симфонических концертах» М. П. Беляева. Отзыв на этот дебют Стравинского см.: «Русская музыкальная газета», 1908, № 5, стлб. 129 – 130. [↑](#footnote-ref-1035)
1035. Весна 1913 года — «История фортепианного концерта» — пять вечеров в исполнении французского пианиста А. Боршара. В программы включались и симфонические сочинения. Второй цикл (сезон 1912 – 1913 года) — «Немецкая музыка от Баха до Брукнера и Брамса», 10 концертов. Третий цикл (сезон 1913 – 1914 года) — 12 лекций-концертов о развитии русской музыки от Ванжуры, Кавоса и Бортнянского до Аренского и Чайковского; четвертый и пятый циклы (без лекций) были посвящены творчеству современных русских композиторов — от Кюи до Скрябина, Стравинского и Прокофьева включительно. [↑](#footnote-ref-1036)
1036. Н. Кашкин. Музыкальные выставки. — «Русское слово», 23 февраля 1910 г. [↑](#footnote-ref-1037)
1037. «Русская музыкальная газета», 1909, № 22 – 23, стлб. 570. [↑](#footnote-ref-1038)
1038. См.: Д. Локшин. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры. М., 1953, стр. 39. [↑](#footnote-ref-1039)
1039. «Слово», 16 января 1908 г. [↑](#footnote-ref-1040)
1040. «Русская музыкальная газета», 1909, № 11, стлб. 305. О хоре В. Певцовой имеется также заметка в «Русской музыкальной газете», 1907, № 50, стлб. 1159. К деятельности этой замечательной женщины мы еще вернемся, говоря о рабочих хорах. [↑](#footnote-ref-1041)
1041. Вот программы концертов сезона 1907 – 1908 года: «Месса папы Марчелло» Палестрины, «Miserere» Орландо Лаесо, Мотет «Tu es Petrus» А. Скарлатти, «Stabat Mater» Асторги, оратории «Самсон» и «Иуда Маккавей» Генделя, «Времена года» Гайдна, «Илия» Мендельсона, Мессы — P-dur Моцарта, C-dur Бетховена. [↑](#footnote-ref-1042)
1042. ГЦММК, ф. 277, ед. хр. 23, л. 279. Сведения любезно сообщены автору Л. З. Корабельниковой. [↑](#footnote-ref-1043)
1043. «Русская музыкальная газета», 1907, № 38, стлб. 820. [↑](#footnote-ref-1044)
1044. «Русская музыкальная газета», 1907, №№ 5 – 6, стлб. 177. [↑](#footnote-ref-1045)
1045. «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», т. I. М., 1970, стр. 256. [↑](#footnote-ref-1046)
1046. См. М. Фихтенгольц. Музыка — массам. — «Советская музыка», 1956, № 2, стр. 22. [↑](#footnote-ref-1047)
1047. «Концерт хора г‑жи Певцовой за Нарвской заставой». — «Правда», 14 октября 1912 г. [↑](#footnote-ref-1048)
1048. «Народный концерт В. Певцовой». — «Правда», 9 февраля 1913 г. [↑](#footnote-ref-1049)
1049. В. Ильин. Искусство миллионов. Л., 1967, стр. 21. [↑](#footnote-ref-1050)
1050. «Пречистенские рабочие курсы. Сборник статей и воспоминаний. К пятидесятилетию курсов (1897 – 1947)». М., 1948, стр. 38. [↑](#footnote-ref-1051)
1051. У В. В. Андреева. — «Вечернее время», 1912, № 317. [↑](#footnote-ref-1052)
1052. В 1910‑х годах, например, большой популярностью в Петербурге пользовался великорусский оркестр Н. И. Привалова. [↑](#footnote-ref-1053)
1053. «Слово» 27 февраля 1908 г. [↑](#footnote-ref-1054)
1054. Цит. по кн.: Ф. Соколов. В. В. Андреев и его оркестр. Л., 1962, стр. 100. [↑](#footnote-ref-1055)
1055. «Нью-Йорк таймс», 38 октября 1911 г. — «Музыкальная жизнь», 1961, № 1, стр. 9. [↑](#footnote-ref-1056)
1056. В. Пасхалов. М. Е. Пятницкий и история возникновения его хора. Цит. по кн.: Д. Локшин. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры, стр. 119. [↑](#footnote-ref-1057)
1057. А. В. Хессин. Из моих воспоминаний. М., 1959, стр. 143 – 144. [↑](#footnote-ref-1058)
1058. «Слово», 17 мая 1906 г. [↑](#footnote-ref-1059)
1059. А. В. Хессин. из моих воспоминаний, стр. 138. [↑](#footnote-ref-1060)
1060. Отчет Владикавказского отделения РМО за 1914 г. Последующие сведения взяты в основном из аналогичных отчетов за соответствующие годы. [↑](#footnote-ref-1061)
1061. Подробнее о Сафонове и некоторых других русских музыкантах-исполнителях см. в первой части настоящего труда в главе А. Д. Алексеева [«Концертная жизнь на рубеже веков»](Русская%20художественная%20культура.%201895%20-%201907.rtf#_Toc405108225). [↑](#footnote-ref-1062)
1062. В Московском Филармоническом обществе он дирижировал в сезон 1908 – 1909 года (заменяя А. Никиша); был там же главным дирижером в 1912 – 1913 годах. Подробный перечень дирижерских выступлений Рахманинова см. в сб.: «Воспоминания о Рахманинове». М., 1957, т. I, стр. 38 – 48. [↑](#footnote-ref-1063)
1063. «Русская музыкальная газета», 1912, № 4, стлб. 105. [↑](#footnote-ref-1064)
1064. «Русская музыкальная газета», 1912, № 50 стлб. 1114. [↑](#footnote-ref-1065)
1065. Симфонический репертуар артиста включал помимо собственных произведений симфонии Моцарта (g‑moll), Мендельсона, Бородина, Чайковского (IV), Фантастическую симфонию Берлиоза, отдельные увертюры и номера из опер Вагнера («Валькирии» и др.), поэмы Р. Штрауса («Тиль Эйленшпигель», «Дон Жуан»), «Лирическую сюиту» Грига. В 1915 г., после смерти Скрябина, Рахманинов исполнил в филармонии Первую симфонию этого композитора. [↑](#footnote-ref-1066)
1066. «Русская музыкальная газета», 1912, № 45, стлб. 952. [↑](#footnote-ref-1067)
1067. «Аполлон», 1915, № 10, стр. 67. [↑](#footnote-ref-1068)
1068. Петербургские письма. — «Музыка», 1911, № 51, стр. 1147. [↑](#footnote-ref-1069)
1069. Петербургские письма. — «Музыка», 1912, № 101, стр. 911. [↑](#footnote-ref-1070)
1070. «Слово», 26 мая 1906 г. [↑](#footnote-ref-1071)
1071. В. М. Богданов-Березовский. Ленинградский Государственный академический ордена Ленина театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Л., 1959, стр. 40. [↑](#footnote-ref-1072)
1072. «Летопись провинции». — «Музыка», 1911, № 38, стр. 780. [↑](#footnote-ref-1073)
1073. А. В. Луначарский. Русские спектакли в Париже. — В сб.: «В мире музыки». М., 1958, стр. 259. [↑](#footnote-ref-1074)
1074. «Русская музыкальная газета», 1909, № 49, стлб. 1173. [↑](#footnote-ref-1075)
1075. «Русская музыкальная газета», 1909, № 22 – 23, стлб. 570. [↑](#footnote-ref-1076)
1076. «Слово», 21 февраля 1905 г. [↑](#footnote-ref-1077)
1077. «Слово», 25 февраля 1906 г. [↑](#footnote-ref-1078)
1078. «Слово», 16 февраля 1907 г. [↑](#footnote-ref-1079)
1079. «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания», стр. 148. [↑](#footnote-ref-1080)
1080. А. Николаев. Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера. — В сб.: «Мастера советской пианистической школы. Московская консерватория». М., 1961, стр. 116. [↑](#footnote-ref-1081)
1081. Д. Рабинович. Портреты пианистов. М., 1962, стр. 14. [↑](#footnote-ref-1082)
1082. Д. Рабинович. Портреты пианистов, стр. 17. [↑](#footnote-ref-1083)
1083. А. В. Оссовский. Воспоминания. Исследования. Л., 1968, стр. 108. [↑](#footnote-ref-1084)
1084. Там же, стр. 94. [↑](#footnote-ref-1085)
1085. С. Е. Фейнберг. Пианизм как искусство. М., 1965, стр. 232. [↑](#footnote-ref-1086)
1086. А. Шацкес. Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге. — В сб.: «Вопросы фортепианного исполнительства», вып. 1 М., 1965, стр. 242. [↑](#footnote-ref-1087)
1087. «Русская музыкальная газета», 1915, № 5, стлб. 115. [↑](#footnote-ref-1088)
1088. Сонаты и партиты проходились только в классе и не исполнялись в публичных концертах. [↑](#footnote-ref-1089)
1089. Одно из первых выступлений Полякина состоялось как раз с концертом для двух скрипок Баха, сыгранным с Цецилией Ганзен в декабре 1909 года в Малом зале консерватории. [↑](#footnote-ref-1090)
1090. Цит. по кн.: М. Гринберг. Русская альтовая литература. М., 1967, стр. 80. [↑](#footnote-ref-1091)
1091. Цит. по кн.: Л. Гинзбург. А. А. Брандуков. М.‑Л., 1931, стр. 45. [↑](#footnote-ref-1092)
1092. «Русская музыкальная газета», 1907, № 44, стлб. 1008. [↑](#footnote-ref-1093)
1093. «Русь», 1905, № 105. [↑](#footnote-ref-1094)
1094. «Русская музыкальная газета», 1907, № 48, стлб. 1117. Впрочем, бывало и иначе: концерты, случайно совпадавшие с гастролями знаменитых исполнителей, проходили иной раз при полупустых залах, как, например, вечер 27 апреля 1907 года, на котором присутствовало… 25 человек. А ведь на этом вечере состоялось первое в России исполнение Сонатины Равеля! [↑](#footnote-ref-1095)
1095. «Сын отечества», 1905, № 40. [↑](#footnote-ref-1096)
1096. В годы эмиграции Нувель занимался также и литературной деятельностью: был соавтором книги о С. Дягилеве, написанной английским критиком Арнольдом Хаскеллом. [↑](#footnote-ref-1097)
1097. О литературной деятельности В. Г. Каратыгина см. в главе Ю. В. Келдыша [«Музыкальная полемика»](#_Toc406238683). [↑](#footnote-ref-1098)
1098. Из письма В. Ф. Нувеля — Александру Бенуа от 31 января / 13 февраля 1907 года. Гос. Русский музей. Отдел рукописей. Архив А. Н. Бенуа, ф. 137, ед. хр. 1339. [↑](#footnote-ref-1099)
1099. Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 54. [↑](#footnote-ref-1100)
1100. В. Каратыгин. Творчество Прокофьева. — «Искусство», 1916, № 1, стр. 9. [↑](#footnote-ref-1101)
1101. 28 марта 1911 года он — впервые в России — играл две атональные пьесы Арн. Шенберга из фортепианного опуса 11; 10 ноября 1911 года участвовал в исполнении фортепианного Трио Корнгольда. [↑](#footnote-ref-1102)
1102. Н. Мясковский. Автобиографические заметки о творческом пути. — «Советская музыка», 1936, № 6 (На «Вечере» 18 декабря 1908 года прозвучали три романса Мясковского. Пела С. Демидова под аккомпанемент в. Г. Каратыгина). [↑](#footnote-ref-1103)
1103. Там же, стр. 15. [↑](#footnote-ref-1104)
1104. К. Театр и музыка. — «Новое время», 13 апреля 1906 г. [↑](#footnote-ref-1105)
1105. Стоит напомнить несколько памятных дат: «Вечер» 13 декабря 1902 года — первое в России исполнение музыки Дебюсси, «Вечер» 28 октября 1907 года — первое исполнение музыки Равеля, «Вечер» 18 декабря 1903 года — целая программа из произведений Франка. [↑](#footnote-ref-1106)
1106. К чести Каратыгина (который общался с Шенбергом лично и получал от него письма) надо добавить, что выдающийся критик уже тогда сумел распознать в звучаниях шенберговской музыки «изломанную… разорванную, искалеченную душу современного человека» (из статьи «Новейшие течения в западноевропейской музыке». — «Северные записки», 1913). [↑](#footnote-ref-1107)
1107. Речь идет о нашумевшем в Петербурге «экстренном» авторском вечере Регера, состоявшемся 3 декабря 1906 года в зале Музыкальной школы. Заметим, кстати, что в комментариях к двухтомнику «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания» (т. II, стр. 476) ошибочно указано, будто на «Вечерах современной музыки» состоялись личные выступления Дебюсси, Равеля, Регера, Штрауса, Шенберга и др. Никто из них, кроме Регера, на «Вечерах» не выступал! [↑](#footnote-ref-1108)
1108. См. Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971, стр. 53. Здесь же Стравинский с благодарностью вспоминает о слышанных им в Петербурге забытых шедеврах добаховской музыки (Монтеверди, Куперен. Монтеклер и др.). [↑](#footnote-ref-1109)
1109. См. его «Петербургские письма», систематически печатавшиеся в «Музыке» (под псевдонимом «Мизантроп»). См. также серию статей Игоря Глебова «Петроградские куранты». [↑](#footnote-ref-1110)
1110. Подробнее о критической деятельности Мясковского, Асафьева и других русских музыкантов того времени см. в главе Ю. В. Келдыша [«Музыкальная полемика»](#_Toc406238683). [↑](#footnote-ref-1111)
1111. См.: Евг. Кузнецов. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки. М., 1958, стр. 276. [↑](#footnote-ref-1112)
1112. См. об этом в неопубликованных воспоминаниях А. З. Серполетти «Московские увеселительные сады», 1928 г., рукопись. Фонд Гос. Бахрушинского музея. [↑](#footnote-ref-1113)
1113. Сведения взяты из книги Л. Ф. Волкова-Ланнита «Искусство запечатленного звука. Очерки по истории граммофона». М., 1964. [↑](#footnote-ref-1114)
1114. А. Куприн. Фараоново племя. — «Синий журнал», 1915, № 33, стр. 3. [↑](#footnote-ref-1115)
1115. Юр. Беляев. Цыганка. (Памяти Вари Паниной). — «Новое время», 3 июня 1911 г. [↑](#footnote-ref-1116)
1116. А. Куприн. Указ. соч., стр. 5. [↑](#footnote-ref-1117)
1117. Некоторые строки из панинских романсов сочувственно цитировал Александр Блок (см., например, эпиграф к его стихотворению «Дым от костра»). Поэт с увлечением слушал граммофонные пластинки с записью популярной певицы: «Божественная Варя Панина», — записал он в своем дневнике. — А. Блок. Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 233. [↑](#footnote-ref-1118)
1118. А. З‑ч. Театр и музыка. Концерт Н. В. Плевицкой. — «Варшавский дневник», 18 января 1911 г. [↑](#footnote-ref-1119)
1119. Известно, что крестьянские песни Плевицкой с увлечением слушал С. В. Рахманинов, заимствовавший из ее репертуара одну из мелодий для хорового цикла «Три русские песни». («Румяницы, беляницы вы мои»). Была сделана грамзапись этой песни в исполнении певицы с фортепианным сопровождением Рахманинова (США, 1926 г.). [↑](#footnote-ref-1120)
1120. Подробнее проблематика и материал этого очерка освещены в моей книге: И. Нестьев. Звезды русской эстрады. 2‑е изд. М., 1974. [↑](#footnote-ref-1121)
1121. Указатели составлены Т. Е. Уиселевой. [↑](#footnote-ref-1122)